

القصة القصيرة عند جليل القيسي

(دراسة نفسية وفنية)



الدكتور
سنان عبد العزيز النقطجي



القصة القصيرة عند جليل القيسي
(دراسة نفسية وفنية)

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2012/2/837)

813.9

عبد الرحيم، سنان عبد العزيز

القصة القصيرة عند جليل القيسي / سنان عبد العزيز عبد الرحيم
عمان، دار غيداء للنشر والتوزيع، 2012

(ص)

و.ا. (2012/2/837) -

الواصفات: / القصص العربية / النقد الأدبي

تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

Copyright ©
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-555-42-9

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزين مائته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة إلكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل و خلاف ذلك إلا بموافقة على هذا كتابة مقدما.



دار غيداء للنشر والتوزيع

جميع الحسابات التجارية - الطابقي الأول

خمسوي - 962 7 95667143 -

E-mail: darghidada@gmail.com

تلاخ اتعلي شارع الملكة رانيا الحبدة

تتقاضى +962 6 5353402

ص.ب، 520946 عمان 11152 الأردن

القصة القصيرة عند جليل القيسي

(دراسة نفسية وفنية)

الدكتور

سنان عبد العزيز عبد الرحيم النفطجي

الطبعة الأولى

2012م - 1433هـ

شكر وتقدير

إلى والديَّ الكريمين اللذين أعاناني بدعائهما ورضاها عني

وإلى أخي هجران الذي دُلِّل لي الصعاب

إليهم شكري وعرفاني ودعائي لهم بالتوفيق

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ وَأَنْ لَّيْسَ لِلْإِنْسَانِ إِلَّا مَا سَعَى ۚ ﴿٣٩﴾ وَأَنْ سَعْيُهُ سَوْفَ يُرَى

﴿ ٤٠﴾ ثُمَّ يُجْزَاهُ الْجَزَاءَ الْأَوْفَى ۚ ﴿٤١﴾ وَأَنْ إِلَىٰ رَبِّكَ الْمُنْتَهَى ۚ ﴿٤٢﴾ ﴾

صدق الله العظيم

الإهداء

شاغلتننا بجسدك المثقوب
وأنت ترحل باسماً في رباب الله
وأنت تحمل وشم الإباء
أتعلم أنك مرعب في موتك
أرعبتهم ميتاً مثلياً أرعبتهم حياً
أيها الطفل قدوة الرجال
[محمد الدرة]

إليك وإلى كل شهداء انتفاضة الأقصى الشريف
 وإلى كل الأبطال حاملي نعوشهم على أكتفاهم
 أهدي دراستي هذه

الفهرس

13	المقدمة
17	التمهيد
19	القصة القصيرة منذ عام 1958
22	القاص جليل القيسي
24	حياة جليل القيسي
25	نتاجاته

الفصل الأول

البطل وقضية الانتماء

29	مدخل
35	البطل في قصص جليل القيسي
39	المبحث الأول: البطل المتمي المتوتر ومعضلاته
39	أولاً: الحرب
39	القصص ذات لمحور العربي
49	قصص المحور الإنساني الشامل
65	ثانياً: الموت
78	المبحث الثاني: البطل المحبط المتوتر ومعضلاته
81	أولاً: الاستلاب
88	بطل القيسي بين إشكاليته الاستلاب والاعتراب
93	ثانياً: الفعاليات الغريزية بين الكبت والسادية

الفصل الثاني

الأجواء القصصية

103	مدخل
106	جليل القيسي: روافد الثقافة
109	الخيال عند القيسي
112	أولاً: الخيال الفتازي



116	أ. الفعاليات الغرائبية
127	ب. الخيال العلمي
139	ثانياً: الخيال الأسطوري
143	الأسطورة في قصص جليل القيسي القصيرة
146	أ. أسطره الذات عراقياً
165	ب. أسطره الذات عالمياً
169	ج. أسطره الذات عبر المنتج الإبداعي الذاتي والعالمي

الفصل الثالث

الدراسة الفنية

190	أولاً: الحوار
197	ثانياً: الزمن
221	ثالثاً: المكان
239	رابعاً: الذروة القصصية
248	خامساً: النهايات القصصية
257	الخاتمة
259	المصادر والمراجع

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين وبعد:

تعد القصة القصيرة من الأجناس الأدبية التي لاقت رواجاً واسعاً منذ منتصف القرن التاسع عشر على يد الكاتب الروسي (غوغول)، وهي فن قصصي يتميز بتحقيق وحدة الانفعال السريع في حدث واحد كبير أو مجموعة الأحداث الصغيرة الواقعة في وقت معين وقصير بوجود شخصية مركزية وحادثة يتمحور حولها تطور الحكاية.

كان من الضروري دراسة النص ومنتجه معاً فالأول من خلال النصوص القصصية نفسياً وفنياً والثاني دراسة الفعالية العقلية الإبداعية عند القاص كمنتج نفسي متأثر بعوامل مختلفة، لأن دراسة أي نص من الناحية والنفسية عمل يتطلب تفصي جوانبه الخفية عبر إخضاع النص وصاحبه إلى التحليل النفسي والذي رأى فرويد الفنان من خلاله كإنسان عُصابي مكبوت الغريزة، أما أدلر فقد تصوره يعاني من مركب النقص يعوضه عن طريق الفن والأدب، فيما أعتقد يונغ أن الفنان مبدع تحركه دوافع سامية مصطدمة بالواقع الخارجي الذي يؤدي به إلى خلق الثنائية في المشاعر (الازدواجية).

إن الدراسة النفسية للأدب ليست شيئاً طارئاً على الساحة النقدية، فهناك العشرات من المؤلفات في هذا المضمار نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر (تجدد ذكرى أبي العلاء) لطفه حسين الذي درس الشاعر من ناحيتي العمي والعزلة و (ابن الرومي حياته من شعره) لعباس محمود العقاد الذي ربط بين مرض الكآبة وبين التطير ربطاً نفسياً، و (نفسية أبي نؤاس) لمحمد النويهي، كما ظهرت كتب نقدية أخرى شاملة تبنت المذهب النفسي في الدراسة أو اتخذته جزءاً من الدراسة، منها (الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر) لمصطفى سوييف و (التفسير النفسي للأدب) لعز الدين إسماعيل و (القصة القصيرة الحديثة في العراق) لعمر الطالب الذي أفرد جزءاً هاماً من كتابه لدراسة النتاج القصصي العراقي من الوجهة النفسية مركزاً اهتماماً ملحوظاً على الشخصيات القصصية التي عانت من الحصار النفسي والأنفعال والخوف والتشاؤم.

لقد أفادت هذه الدراسة من الأبحاث النفسية العربية والأجنبية بالشكل الذي ساعد في التحليلات والنتائج مع الاتفاق أو الاختلاف مع بعض هذه النظريات عند التطبيق على قصص القيسي فالحاجة الغريزية أو (الليدو) ليس هو القانون الرئيسي المسيطر على جميع القصص



ومتبجها كما تصور فرويد بل تداخلت معه مسائل جديدة كالترسبات النفسية الناتجة عن الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي كانت سائلة لعقود سابقة والتي أثرت في جيل كامل من المثقفين، وهذا يدعونا إلى الدراسة النفسية للقصص ومتبجها على وفق رؤية خاصة شاملة تحتوي تلك النظريات لتضيف تصوراً جليداً يتفق وخصوصية القاص وبيئته ويقرب ذلك من تصور يونغ الذي يعتقد أن الفنان إنسان حساس تقوده رؤية شفافة خاصة مصطدمة بحالة عيانية تدعوه إلى الإبداع نتيجة لتفجر كوامن الرغبة لديه في التخلص من الشعور بالازدواجية في المشاعر.

لقد وقع الاختيار على القاص جليل القيسي وتسليط الضوء على قصصه لأسباب موضوعية تتوافر في قصصه، فهذه القصص تظهر الإنسان في محيط غريب وشعور حاد بالمعاناة، فضلاً عن ذلك يبدو تأثير التيار الأدبي الغربي (السيكولوجي) ولا سيما أعمال دستوفسكي وكافكا في رؤى القاص. فالكتاب على هذا الأساس يدرس القصص من الوجهتين النفسية والفنية مع التطرق المسهب إلى العمليات النفسية التي خضع لها القاص في أعماله.

تتألف الدراسة من تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة بالتائج، ففي التمهيد أتناول تعريفات محددة للقصة القصيرة ونبذة مختصرة عن جذور الفن القصصي في التراث الأدبي العربي عموماً والعراقي خاصة مركزاً فيه على تطور هذا الفن في فترة الخمسينيات والستينات من القرن العشرين وما تضمنته من ثورات سياسية واجتماعية واقتصادية وحروب ونكبات كان لها الأثر الكبير في نفسية جيل من الشباب المثقفين في حينه، منتقلاً بعد ذلك إلى عرض موجز لحياة ونتائج القاص جليل القيسي موضوع الدراسة.

وفي الفصل الأول أتناول بالتحليل مبحثين الأول يتناول البطل المتمي المتوتر حيث ابتدأ بمدخل عن الموضوع عن توجهات كتاب هذا القرن عن الواقع الإنساني المعاصر ومن ثم الحديث عن البطل في قصص جليل القيسي وهو بطل إشكالي بشكل واضح مهتماً بأهم المضلات التي تواجه البطل وهما الحرب والموت، (فالحرب) لا يشترط فيها الصراع المسلح حصراً بل ينسحب إلى كل صراع بين طرفين يحاول أحدهما فرض سيطرته على الآخر لذلك قسم إلى نوعين من القصص الأول يدور في المحور العربي وهي الحروب العربية مع الصهاينة والثاني المحور الإنساني العام عن التراجيدية الحياتية للإنسان العادي في العالم. أما (الموت) فيحتل ركناً هاماً في قصص القاص كنتيجة لنهايات عدد غير قليل من القصص.

وفي المبحث الثاني: أتناول البطل المحبط المتوتر وهو نوع يختلف عن مثيله الغربي حيث أن إحباطه النفسي لا يمنعه من الانتماء فهو بطل مأزوم، وقد قسم إلى عدة موضوعات وهي الاستلاب كسيطرة خارجية على الإرادة الحرة الذاتية ثم درس بطل القيسي بين إشكاليته الاستلاب والاعتراب مسهباً فيه ومبيناً الخطوط التي تفصل بين الظاهريتين، ثم تناولت الدراسة المعضلة الثانية وهي الفعاليات الغريزية بين الكبت والسادية والتي تحمل دلالات نفسية واجتماعية هامة بعيداً عن النظرة السطحية المثيرة الآنية.

وفي الفصل الثاني الأجواء القصصية وابتداءً بمدخل عن الإبداع الفني ومراحل نشووجه وخصائص الفنان المبدع ثم أسباب توجه الفنان نحو الحداثة والإفادة من التيارات الفكرية والعملية الحديثة وروافد القيسي الثقافية، وفي خضم ذلك أتطرق إلى استقبالية القاص للمدرجات الحسية الخارجية وموضوع الخيال القصصي عند القيسي وآلية عمل من الوجهة النفسية والعقلية (الذاكرة) مستعرضاً موضوعات التخيل والحلم في النوع الأول الخاص (بالخيال الفتازي) الذي يبحث في الفعاليات الغرائبية الفتازية وقصص الخيال العلمي ويدرس النوع الثاني (الخيال الأسطوري) المقدم من خلال لغة (الأنا) أي ذات القاص وانتقالاته الزمكانية بين العالمين (الأسطوري التاريخي - الواقعي المعاصر)، وفي كلا المحورين تناولت هذه الدراسة التاجات القصصية من الوجهة النفسية فضلاً عن الوجهة الفنية من زاوية محددة ودقيقة في عملية الخلق القصصي الخيالي من خيال ورموز وصور مع ضرورة التفريق بين عالمي الأسطورة والفتازية على الرغم من الاقتراب الشديد بينهما من حيث استخدام الأسطورة لآليات الخلق الفني الفتازي كفعل خارج على المؤلف والآلية الحلمية التخيلية.

أما الفصل الثالث فقد عني بدراسة القصص تحديداً من الوجهة الفنية متناولاً جوانب محددة وهي الحوار والزمن والمكان والذروة القصصية والنهايات القصصية مستعيناً بالرسوم التوضيحية والجداول الإحصائية، ففي عنصر (الحوار) بحث في التنوعات الحوارية المستخدمة ثم بعد ذلك الانتقال إلى عنصر الزمن القصصي من خلال الزمن الحكائي القصصي الماضي والحاضر والمستقبل وزمن السرد من خلال السرعة. ثم تناول العنصر المكاني من مكان آمن وعتبة ومكان غير آمن، أما الذروة القصصية فتشمل الذروة التصاعدية التدريجية (بناء تقليدي) والذروة التنازلية (بناء غير تقليدي) وفي نهاية الفصل دراسة النهايات القصصية من خلال درجات الفتح والإغلاق بنوعيتها - نهايات مفتوحة ونهايات مغلقة من خلال درجات الفتح والإغلاق بنوعيتها - نهايات مفتوحة ونهايات مغلقة - ثم البنية الخطائية للنهاية بنوعيتها الإيجابية والسلبية، كما تناولت الدراسة في الفصلين الأول والثاني عدداً من المسائل الفنية التي فرضت حضورها في أثناء البحث كموضوعي التضمين والاقتباس أو الرمز والصورة وغيرها.

لقد أفاد الباحث من الدراسات الأكاديمية التي أسهمت في إضاءة الطريق أمامه، منها رسالة الدكتوراه (صورة البطل في الرواية العراقية 1928-1980) لصبري مسلم حمادي ورسالة الدكتوراه (الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا) لإبراهيم جنداري جمعة ورسالة الماجستير (القصة القصيرة في العراق 1967-1973) لفاطمة عيسى جاسم ورسالة الماجستير (الرواية والزمن) ليحي عارف الكبيسي ورسالة الماجستير (السرد في قصص جليل القيسي القصيرة) لجاسم حميد جودة ورسالة الماجستير (توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة) لفرج ياسين محمد، كما أفاد الباحث من المقابلة الشخصية مع القاص في داره في مدينة كركوك بتاريخ 22/10/1999، ومن المسائل التي واجهها الباحث أثناء كتابة الدراسة:

1. التحديد الإصلاحي لبعض الظواهر النفسية الإنسانية كالاقرار والاسلاب والذي تطلب البحث في التعريف العلمي الدقيق لكل ظاهرة بالاستناد إلى المصادر الخاصة بالموضوع، وهي غالباً ما تظهر التقارب الشديد فيما بينهما.
 2. شحة بعض المصادر الحديثة المتخصصة حيث واجه الباحث الحاجة إلى مصادر تبحث عن أعلام الموسيقى والتاريخ والسياسة أو المسائل الفنية والمونتاج ما دعا الباحث إلى العودة إلى المصادر المتخصصة في ميدان صناعة السينما فضلاً عن مصادر أخرى تبحث في التعريف بالبلدان والمدن ولا سيما في الفصل الثاني عند دراسة الأسطورة لدى القاص.
 3. تحديد الاختيار للإعمال القصصية كنماذج محددة لهذه الظاهرة أو تلك لدراساتها نفسياً أو فنياً مقابل الكم الكبير من القصص وهي أربع وسبعون قصة، وقد قاد هذا إلى إشكالية أخرى تتعلق بحجم الاستشهاد بالنموذج القصصي عندما تطلبت بعض القصص مقتطفات طويلة وأخرى قصيرة، حيث تحكم في العملية طبيعة التحليل لهذه القصص لما فيها من بؤر رمزية دلالية.
 4. تكرار اختيار النموذج القصصي الواحد لأكثر من مرة ويعود ذلك إلى بروز الظاهرة النفسية أو الفنية.
- ولا أنسى دور الأستاذ الدكتور صالح الجميلي في أنجاز الموضوع، والعاملين في المكتبة المركزية لمحافظة كركوك لجهودهم في رفدي بالمصادر المطلوبة. فأليهم جميعاً الشكر والتقدير والله ولي التوفيق.

التمهيد

لقد كانت ولا تزال الفنون القصصية تعبراً جديداً عن هموم وآمال الإنسان فالأدب على هذا (علم يشمل أصول فن الكتابة، ويعني بالآثار الخطية، الشربة والشعرية. وهو المعبر عن حالة المجتمع البشري، والمبين بدقة وأمانة عن العواطف التي تعتمل في نفوس شعب أو جيل من الناس أو أهل حضارة من الحضارات)⁽¹⁾.

لكن هذا الفن بحاجة إلى إظهاره والإبداع فيه وهذا يتطلب مؤهلات غير متوفرة عند جميع الناس مثل سعة في الثقافة والاطلاع على آداب الأمم الأخرى والوقوف على حركة التيارات الأدبية والفنية والفكرية في العالم والإحساس بالقضايا الإنسانية العامة⁽²⁾، والتي يقف في مقدمتها الاستغلال الطبقي والاقتصادي وسيادة العلاقات المريضة وضمور القيم الروحية، ومن هنا كان على الأديب مسؤولية باتجاهين الأول تجاه ذاته الحساسة والثاني تجاه مجتمعه وهي مسؤولية أخلاقية كبرى.

إن فن القصة (التي تتفق جميعاً على ضرورة فهمها باعتبارها من الفنون الإنسانية القاسية، والتي تحتاج إلى الشيء الكثير من سعة الأفق)⁽³⁾، لها جذور قريبة منه في تراثنا الأدبي العربي من حكايات ومقامات وقصص ألف ليلة وليلة، لذلك من التعسف قطع صلة الوصل بين القصة العربية القديمة والقصة الحديثة فهذا تفسير شكلي لأن العقلية الحكائية العربية قد انطلقت من قواعد خاصة بها في بداياتها الأولى قائمة على تفسير الوقائع العيانية تفسيراً وهمياً خيالياً وهي لا تنفرد بهذا التفسير لأن الشعوب في بداياتها العقيدية والحضارية تميل إلى الوهم والخرافة، وكان لجهود الرواد الأوائل القصصية تأثيرها بحالة التطور والصحة العربية التي ابتدأت بجهود محمد علي في مصر بالتعليم.

ففي العراق اتسمت تلك الأعمال بنبرتها الانتقادية للواقع وساعد على اشتدادها تأثيرها لاحقاً بالأعمال القصصية الروسية والفرنسية حيث الاتجاه الواقعي الذي وجد فيه المبدعون الأوائل منذ بدايات هذا القرن منهجاً عاماً في الإبداع الأدبي، فجعلت من صور الواقع مجال عمل واسع فانتخدت من الإنسان مثلاً حياً لواقع مرهون بالإحاطة من جميع الجهات فكانت نتاجات

(1) المعجم الأدبي/ جبور عبد النور، 316.

(2) ينظر: نفسه: 10.

(3) من الغربة حتى وعي الغربة، فوزي كريم: 211.

أولى منمىزة كالفصص الالءامعة ولا سىا أعمال مءمود أءمء السىء وأعمال ذو النون أىوب وهى جمىعاً ءعبر عن فءرة ءرءة من ءىاة مءءمعنا العراقى الذى كان معرضاً للءعىرات المءءلفة ووصولاً إلى أعمال عبد الرحمن مءىء الرىعى وموسى كرىءى وعبد السءار ناصر على سبىل المءال؁ لهذا نءءء تلك القصص والرواىات فى مضاءىنها الفكرىة ءءمل الكءىر من الاءءقاء وفى هذا المءال (قء لا ىءءلف الواقعى الاءءراكى عن الواقعى الاءءقاءى فى ءصوىر قسوة المعاناة والإفقار والأءزان الءى ءءعرض لها جماهىر الشعب الكاءة... عىر أن كءاب الواقعىة الاءءراكىة ىءمىزون بل ىءالئون؁ بأن ىضىفوا إلى ذلك الإءانة الأخلاءىة مءزوءة بالءصوىر الواضء لآفات ءطور الواقع؁ وان ىشىروا إلى المءءقبل والى الطرق المؤءىة ألىه) (1).

لقد أوءءء هذه ءءطورات على الصعىء الأءبى صراعاً بىن الءاعىن إلى الأسالب ءءبىرىة ءءقلىءىة والءاعىن بالءءاة فكرأ وأسلوبأ كنمط ءعبىرى ءءىء (و لا شك أن الأءىب والفنان لىسا مءرء آلة ءصوىر أو شرىط ءسءىل لاءءقاط الواقع ءم سرءه كما هو؁ بل أن الأساس فى ءلقى الواقع لءىها هو ما ىمكن أن نعبء عنه بهز الشعور وائءلام الوءءان) (2) فالعمل الإءءاعى ىءطلب القابلىة الءائىة على ءكىف النفسى أمام هذا الزءم من الوقائع السلبىة والقدرة على الاءفعال كون (الأءىب والفنان هما من أكثر الناس قدرة على الإبانة؁ وعلى فضء ما ىءءمل بءاءلها بغير ءهىب أو ءءوف) (3)؁ وهذا لا ىعنى طءىاناً للءاء لأن ذلك ىءعمل من النص المءءء ءاضعاً لعنصر الفرءانىة بىننا الشمولىة فى ءالصوىر والعمق فى المعالءة مطلبان لا بء مءنها فلىس بصءىء ءائماً إن من ىعالء الأءب المءءزم عارف مقلماً أنه ىعالء موضوعات سوف ءفقد قىمءها فى ىوم من الأيام وعلى هذا الأساس سوف ىفقد أءر الكاءب المءءزم نفعه وءلود (4)؁ لأن ءءاء الفكرى لا بء فىه من صفة الءىمومة والءلود وهذا ىعنى أن (الأءب الكبىر هو ذلك الذى ىصلء لعصره ولكل عصر وىنفع الناس وىعرض لشؤونهم وىوءه ءىاءهم فى ءىلهم ءم ىمضى بعء ذلك ىنفع الناس فى كل الأءىال) (5). ولا ىفهم من هذا ءلو الأءب من ءائىة المؤلف؁ فقد برز الفن القصصى فى وقت

(1) المءاهب الأءبىة؁ ءمىل نصىف ءءرىءى: 358.

(2) الاءءاء الواقعى فى الرواىة العراقىة؁ عمر الطالب: 142.

(3) الأءب المعاصر فى العراق؁ ءاوء سلوم: 78.

(4) ىنظر: نفسه: 78.

(5) الاءءاء الواقعى فى الرواىة العراقىة: 99.

خرج من التأزم الإنساني وبالتالي بات الواقع الشغل الشاغل للقاص، فهو في حالة تبرم مستمر معرض لمختلف الظواهر النفسية بعدما ساد عندهم التمرد والشك والغضب والاشمئزاز من الحياة بطغيان آلانا Ego وهي (الفكرة المحورية في المذاهب المثالية التي تنادي بأن الذات هي العامل الفعال والمنظم)⁽¹⁾ للفعاليات النفسية.

القصة القصيرة منذ عام 1958 :

كان لواقع ثورة تموز عام 1958 أثر كبير في تطور القصة القصيرة العراقية وهي من الفترات التي تزايدت فيها التاجات القصصية تبعاً لحالة التوقع الايجابي من الشعب والمثقفين بخاتبة على الأصعدة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والنفسية فالقاص (يعبر واعياً أو غير واع، عما يسود مجتمعه وعصره من اتجاهات ومثل وتطلعات وآمال والفنان المشبع بأفكار وتجارب عصره، قد يدفعه طموحه لا إلى تصوير الواقع فحسب، بل إلى تشكيله وصياغته)⁽²⁾، إلا أن الشعور المتزايد بالإحباط والانكسار والقلق وظهور صور القهر والاستلاب والكبت أدى إلى طغيان واضح للذات المعتصرة داخل أتون هذا بوجود الصعب، وفيما كانت كتابات الفترة الخمسينية فترة التحولات بين الأساليب والمعالجات المختلفة من تقليدية إلى حديثة، فسعى القاص العراقي إلى الخلق والتطوير لم يتوقف وقد لعبت الصحافة ووسائل الاتصال الحديثة في بلورة رؤية قصصية ونقدية وترجمة بعضها ونشرها.

إن (حركة القصة الجديدة، لست كما يتصورها بعض النقاد مجرد تجارب شكلية بحثة أو هروب من الواقع الاجتماعي، لأن هذا الواقع بطبيعة الأمر لم يفاجئ به الإنسان دفعة واحدة وليس مستمرا إلى الأبد بهذا الشكل أو ذاك، ولكنه واقع ديناميكي متغير على مدار التاريخ)⁽³⁾.

وجاءت نكسة حزيران عام 1967 لتقضي نهائياً على الرؤية المتفائلة التي أعقبت ثورتي 1958 وشباط 1963، ونتيجة لهذه الأجواء حدث نكوص عند القاص العراقي وتحسس الواقع بشكل أكثر حلة وغضب ويصف الناقد فاضل ثامر قصص تلك الفترة بقوله: (سادت القصة الستينية بفعل هذا الواقع تجارب حاولت الهرب من رصد حركة التغيرات الاجتماعية أو محاولة

(1) الموسوعة الفلسفية، م. روزنتال وب يودين: 54.

(2) في النقد الأدبي الحديث (منطلقات وتطبيقات)، فائق مصطفى وعبد الرضا علي: 179.

(3) منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، صلاح فضل: 261.

رصد الحركة بشكل غير مباشر في العالم الداخلي للفرد⁽¹⁾، فظهرت أعمال قصصية خاضعة لسيطرة التجريد^(*). ومن أهم الأعمال القصصية في تلك الفترة قصص (نزهة في شوارع مهجورة) لأحمد خلف و (رجل اسمه شريف نادر) لعبد الستار ناصر و (حكايان عن المدينة ن) لموفق خضر و (الملجأ) لسركون بولص و (ديوس اكس ماشينا) لجليل القيسي وغيرها⁽²⁾، وقد أدى هذا التطور الفني في القصة العراقية وكما قال الناقد فاضل ثامر إلى (أغناء الجانب الجمالي والتكنيكي، فتحققت عبر ذلك ولأول مرة، نقلة مهمة في البناء القصصي وفي رؤيا القاص العراقي جعلت القصة العراقية تحقق تفوقاً على نفسها، وتقف في مصاف الكتابات القصصية العربية المتقدمة)⁽³⁾ إن هذه التطورات جعلت القصة القصيرة في العراق قادرة على التجديد بعد إضافاتها الفكرية والفنية ومن حيث تقنيات الكتابة القصصية الجديدة كما استطاعت أن تهضم هذه التحولات وتبلور أعمالاً تحمل اتجاهات ثلاث وهي (التيار الواقعي الجديد والوجودي والشيئي - أعطى قصص مطلع الستينات سماتها المميزة التي لا تتكرر)⁽⁴⁾. فهذا الاتجاه نحو التنوع التقني والرؤيوي كان معبراً عن حقيقة حالة نفسية للكاتب الذي كان يعاني منهما (فوجد في التجريب وتحديث الشكل القصصي وفي طبيعة الشخص و اللغة والقناع والحلم والأسطورة والتصوف ما يرضيه على المستوى الذاتي والوجداني)⁽⁵⁾ وبهذا وجد القاص نفسه وجهاً لوجه أمام تبلور رؤية أكثر حداثة على الساحة القصصية العراقية تلك هي (المجرة الواقعية الغرائبية والواقعية الرمزية وقد بدأ مع تجارب كتاب الستينات واستمر إلى وقتنا الحاضر مع التجارب القصصية الجديدة)⁽⁶⁾.

ولم يقف القاص العراقي من دون الولوج في عوالم كانت أكثر انغلاقاً في السابق أمامه بفعل الأعراف الاجتماعية السائدة، تلك هي عالم الجنس في مجتمع يعاني من الكبت والحرمان، وفي فترة

(1) القصة والتغير الاجتماعي، فاضل ثامر، ملتقى القصة الأول، دار الرشيد للنشر 1979: 295.

(*) التجريد عملية تنفرد بها قلة من الفنانين، وتسبغ على آثارهم نوعاً من الغموض والتعمية. للزيادة ينظر: المعجم الأدبي: 59.

(2) ينظر: معالم جديدة في أدبنا المعاصر، فاضل ثامر: 20 وما بعدها.

(3) ملتقى القصة الأول: 295.

(4) مجرات التأثير، بحث، محمد خضير، مجلة الأقلام، العدد 1-2-3 سنة 1994: 14.

(5) القصة العراقية الحديثة (أجيال وحداثات)، بحث سليمان البكري، مجلة الأديب المعاصر العدد 44 سنة 1992: 37.

(6) مجرات التأثير: 14.

حرجة وهي (فترات الصراعات الاجتماعية والطبقية والصراع ضد الحرب والتخلف الحاد)⁽¹⁾ وهكذا ظهرت أعمال قصصية عديدة تحمل في مضامينها اختلافاً في استخدام الجنس في القصة وان كانت أغلبها تحت تأثير الضغط النفسي للواقع المأزوم للإنسان الذي افرز الحرمان الجنسي كأحد إفرزاته ولكن على الرغم من ذلك يلاحظ (تباين في نظرة القصاصين إلى الجنس، فهو عند البعض مجرد رغبة عمياء بالمباشرة الجسدية، في حين هو عند البعض الآخر محاولة لتجاوز الضياع النفسي والسياسي وخيبة الأمل التي عاني منها الشباب العراقي بسبب الصراعات السياسية والإخفاقات)⁽²⁾ والتي كانت لها أثرها العميق في وقوع القاص العراقي تحت ضغط الازدواجية فهو من جهة منحدر من التطبيقات الاجتماعية البائسة ومن جهة ثانية متأثر إلى حد ما بالفكر المثالي الغربي والثقافة البرجوازية متطلع إلى الارتفاع عن مستوى نشأته الأول⁽³⁾، فظهرت أعمال قصصية من قبيل (السرداب) لمحمد خضير (وفتاة المكتبة والقطعة العاشقة) لموفق خضر و (الطاطران) لعبد الستار ناصر⁽⁴⁾ و (سمكة طرية) لجليل القيسي وغيرها كثير. لقد لعب المجتمع دوره في هذه التناجات لأن (المجتمع القومي بمورثاته وعلاقاته، بتناقضاته، وثقافته يساهم بشكل فعال في تحديد المسار الذاتي للقاص وبناء شخصيته الأدبية)⁽⁵⁾.

إن الفكرة النابعة من عقل القاص الطليعي متعددة المعالجات للواقع وهذا الفن الطليعي كما يقول يونسكو (هو الذي يعارض زمانه معارضة جريئة، لا هوادة فيها ويبدو وكأنه بعيد الصلة عن التيارات الفنية المعاصرة وهو إذ يصبوا إلى الانعتاق من إطاره الزمني يبلغ القاعدة الإنسانية الواسعة)⁽⁶⁾ - لهذا ظهرت أغلب قصص الفترة الستينية قصصاً جادة وخالية من روح الفكاهة والذي يبدو القاص من خلال ذلك بعيداً عن مثل هذه الأجواء (فاغلب النماذج أن لم يكن كلها جاد تهجسه قضية جادة، والشخصيات الفكاهة قليلة جداً لا تكاد تذكر، وكان القاص

(1) الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة، محسن جاسم الموسوي: 146.

(2) القصة القصيرة في العراق 67-73، فاطمة عيسى جاسم / رسالة ماجستير غير منشورة: 51.

(3) ينظر: الواقعية الاجتماعية النقدية في القصة العراقية، مؤيد الطلال: 70.

(4) ينظر: معالم جديدة في أدبنا المعاصر، فاضل سامر: 170 وما بعدها.

(5) القصة القصيرة والأدب القومي الاشتراكي، رزاق إبراهيم حسن، مجلة الأقلام، العدد 7 سنة 1977: 37.

(6) الطريق والحدود، يوسف عبد المسيح ثروة: 103.

العراقي، يتحرز من أيجاد نماذج من هذا النوع⁽¹⁾، ألا أن الأديب والفنان العراقي سرعان ما وجد السبل لتجاوزها فكان بداية لتغيرات كبيرة لمثل هذا الواقع الميداني للمجتمع والفكري لدى القاص العراقي فان (بظهور هذا الكائن الحضاري وتسربه على شكل تغيرات في البنية الاجتماعية داخل القطر وانعكاس واقع هذه التغيرات الثورية على المسارات الثقافية وضمناها القصة بالذات)⁽²⁾، ظهوراً لأعمال قصصية متميزة مثل (الجليل الأبيض) لأحمد توفيق و (احتراق) لنجمان ياسين⁽³⁾ و (معسكر الاعتقال الصحراوي رقم 125) لجليل القيسي وغيرها.

لهذا تعد المرحلتين الستينية والسبعينية البروز الحقيقي لقصاصين حملوا لواء القصة القصيرة في العراق وقد كان لأحدهم من القدرة الإبداعية أن يبرز على صعيد الكتابة المسرحية من نوع الفصل الواحد وهو القاص جليل القيسي.

القاص جليل القيسي:

يقف القاص جليل القيسي بين طليعة كتاب القصة القصيرة والمسرحية في العراق بعد أن صنع لنفسه مكانة متميزة بينهم ساعدته في تلك الظروف الاجتماعية الحافظة لعقله والمساحة المعرفية الممتدة لما يقرب من أربعة عقود والمتعددة المنابع من تاريخية وأسطورية ميثولوجية* وواقعية وعلمية فهذه المرجعيات صبت جميعاً في جهده القصصي لتجعل منه قاصاً مبالاً إلى (الاستبطان) لعرض الحالات النفسية التي يتعرض لها الإنسان مع قدرة فائقة على الملاحظة الدقيقة.

كما لعبت (العزلة الإيجابية) التي فرضها على نفسه بحضوره الوجداني في جميع المحافل والعوالم حضوراً أثنائياً*، دورها في رؤية شخصية أكثر منها حالة مكانية، فهي عزلة يرى فيها القيسي عالمه بمنظار مقرب وحساس لكل ما يتحرك ويتفاعل فيه، فيقول عن عزلته (أكثر من

(1) رحلة مع القصة العراقية، باسم عبد الحميد جمودي: 167.

(2) نفسه: 162.

(3) ينظر: قضايا القصة العراقية المعاصرة، عباس عبد جاسم / 197 و 205.

(*) ميثولوجية: كلمة يونانية معناها معالجة الأساطير، أو هي علم الخرافات، وأخبار الآلهة والأبطال. للزيادة ينظر: المعجم الأدبي: 274.

(*) الانتماء: الحاجة إلى إقامة علاقات طيبة بالآخرين. للزيادة ينظر: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، عبد المنعم الحفني: 290/1.

ثلاثين وأنا في شرنقة العزلة فلقد ضربتها حولي بطريقة درامية مشوبة بالسادية أشك أن تستطيع أية قوة أن تحررني منها لأنها أصبحت فردوسي ويحكم السنوات الطويلة سلمت نفسي إلى قواها الأصلية... للعزلة قداسة غريبة⁽¹⁾.

إن عملية الإبداع هي حقيقة نفسية قبل أن تكون نتاجا ماديا، وهي بحاجة إلى مؤهلات تقف في مقدمتها القدرة على توظيف المعطيات المتوفرة لتحقيق عملية استجلاء الخفايا الحياتية والكونية، وهذا النوع من التوظيف هو ما أستند إليه القاص في قصصه حيث يكتشف الدارس إن هناك ميلا وقدرة على توظيف الخيال بصورة خلاقة مثل هذا التوظيف اتخذ من الرموز وسيلة مساندة رئيسية في الأسطورة والتغريب. أما في الواقع الإنساني المعاش فإن الخيال كوسيلة فنية كان خاضعا لهذا الواقع من أجل كشف خفاياه.

فهناك التجريب^(*) عندما يوظف مختلف العلوم الإنسانية والفنون ضمن نطاق القصة مما أدى إلى إحداث (نقلة نوعية في أساليب القص، بل نقلة من دائرة السرد التقليدي إلى إيقاع جديد في عملية السرد والحكي القصصي وذلك بإدخال عناصر بنائية لم تكن سائدة في ماضي من أساليب القص الحديث)⁽²⁾، فالقيسي صاحب رؤية تقوم على إخضاع الوسائل المختلفة للفكرة والموقف الجدلي (فهو يستخدم الأسطورة إلى جانب الواقع، ويستخدم القيمة التعبيرية في مقابل القيمة التجريدية)⁽³⁾ فالتجريدية (تفترض إن القيمة الفنية كامنة في الأشكال والأوان بغض النظر عن واقعية الموضوعية المصور)⁽⁴⁾، فهي عملية عزل وتحويا صفات وقدرات من حالة إلى أخرى. إن الكتابة عند القيسي (عملية معقدة جدا وذات الكاتب حتما تتشظى هنا وهناك، أحيانا مع هذه الشخصية أو تلك...) ⁽⁵⁾ وهكذا يخلق القاص مفردات عملية الإبداع مركزا على الجوانب الأكثر ظلاما في هذا الحياة والتي تخلق الأزمات المتتالية للإنسان مما أدى إلى شيوع الحزن والقتامة في غالبية أعماله القصصية وخاصة الأولى منها، فالتخزين لدى الأديب هو تخزين انتقائي وليس

(1) لا أريد كفتنا من هذا العالم، حوار مع القاص أجراه رعد مطشر، مجلة الأقلام، العدد 2 سنة 199: 27.
(*) التجريب: تؤكد أن كل معرفة تقوم على أساس التجربة ويتم بلوغها عن طريق التجربة. ينظر: الموسوعة الفلسفية: 110.

(2) على ضفاف المشهد القصصي العراقي، أحمد خلف، مجلة الطليعة الأدبية، العدد 2 سنة 1999: 85.

(3) قضايا القصة العراقية المعاصرة: 38.

(4) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس: 88.

(5) لا أريد كفتنا من هذا العالم: 27.

عشوائي وهو أيضا تفاعلي وليس تراكمي⁽¹⁾ لهذا كان الميل إلى عالم الأحلام عملية تنفيس أو تفريغ انفعالي وبالتالي إفراغ (الشحنات المكبوتة باستدعاء الذكريات المكبوتة وصياغتها في كلمات)⁽²⁾ مما يتمخض عنه أجواء تتراوح بين الاحتفال والحوار والمحكمة وخاصة في أعماله الأخيرة لتتحول عملية الكتابة عند القيسي بذلك إلى نوع من الامتزاج بين الوعي واللاوعي كجزء من مرتكزات الفن القصصي الحديث فهو (ذاك المزج الإبداعي الخلاق بين الخلاصة الحية والثرة والمشرقة للتراث)⁽³⁾ وهو في هذا الموقف يسعى إلى إحداث ثورة في عالم القصة العراقية حيث يقول (ورغم تواضع موهبتي كنت أشعر أنني مساق بقوة رهيبه لأهز القصة العراقية والعربية وانتشلها من رتابتها وكسلها، وأحدثها الميلو درامية الحزينة)⁽⁴⁾.

حياة القيسي:

ولقد القاص والمسرحي جليل القيسي في مدينة كركوك عام 1937⁽⁵⁾ من أسرة فقيرة ولم يكمل تعليمه ، يقول عن حياته المبكرة: (بعد الابتدائية أمرني والدي أن أترك الدراسة، امثلت صاغراً لطلبة، كنا نعيش حياة اقتصادية صعبة تعلمت في شركة النفط عام 1955 أصول الإدارة، وأتقنت اللغة الإنكليزية)⁽⁶⁾، وقد سافر القيسي إلى أمريكا عام 1958 قال عنها: (عانيت كثيرا من البطالة والتشرد، ومررت بأيام شديدة البؤس)⁽⁷⁾.

وبعد عودته توظف في شركة النفط وتعرف صدقة على رواية للكاتب دستوفسكي وهي رواية (الزواج الخالد) فوجد صداها في نفسه لتجمع لديه بذلك ثلاثة أسباب خلقت منه قاصاً وكاتباً مسرحياً مبدعاً أثرت في عملية الطرح الرؤيوي المتمرد القائم على الخطاب المحمل بالمواقف الفكرية والأطروحات وهذه الأسباب هي:

(1) ينظر: سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، يوسف ميخائيل: 177.

(2) موسوعة علم النفس والتحليل النفسي: 5 / 1.

(3) الكتابة هي أن تكون شاهداً أميناً على عصرك، حوار أجراه يوسف الأسدي، جريدة الجمهورية العدد 8277 سنة 1992.

(4) لا أريد كفناً من هذا العالم: 27.

(5) ينظر: نفسه: 27.

(6) الكتابة هي أن تكون شاهداً أميناً على عصرك.

(7) نفسه.

- أولاً: الخلفية الاجتماعية والاقتصادية القائمة على ترسبات القهر والفاقة والتي أثرت في طفولته التي يقول عنها (طفولتي البائسة جزء مهم مني... ماضي الذي سأظل أحمل صليبه معي حتى النهاية)⁽¹⁾.

- ثانياً: الواقع الستيني المحمل بعبء الهزيمة الحزيرية والسلب الاقتصادي حيث (كان يعيش لحظات رهبة من الانسحاق والانكسار اللذين كانا يسيطران على الوضع العربي عموماً بعد أن خرج الكل من نكسة حزيران...) ⁽²⁾.

- ثالثاً: الأثر القرائي القائم على الموسوعية المرتكزة على النخب الأجنبية، فقد تأثر أدبه بكتابات فرانس كافكا. لذلك فهو حالياً من أبرز كتاب الحداثة في القصة العراقية⁽³⁾، فجاءت أعماله بالرؤى القائمة على المزاوجة بين المحلية والعالمية الشديدة التلون.

نتائجته :

كانت بداياته القصصية عن عالم الطفولة وهي دلالة على الإرث النفسي المعبأ حيث كتب أول قصة له سنة 1963 بعنوان (الطفل والشاحنة) ونشرت في مجلة الآداب ومن ثم مسرحية فان كوخ - ونشرت في مجلة الآداب أيضاً عام 1964⁽⁴⁾. لتوالي بعد ذلك أعماله القصصية والمسرحية فكان أن أصدر في عام 1968 مجموعته الرائدة (صهيل المارة حول العالم). وفي عام 1974 أصدر مجموعته الثانية (زليخة البعد يقترب) وفي المجموعتين نواجه نماذج بشرية عادية محاصرة يبدو فيها الأثر الكافكوي واضحاً بينما قلّ هذا الأثر شيئاً ما في المجموعة الثانية واقترب من الواقع⁽⁵⁾. وفي عام 1985 أصدر مجموعته الثالثة (في زورق واحد) ثم اتبعها بسنوات مجموعته الرابعة (مملكة الانعكاسات الضوئية) وذلك في عام 1995 حيث العوالم الأسطورية والأحلام والأجواء الاحتفالية. فضلاً عن عدد آخر من القصص في الدوريات المختلفة. كما برز على صعيد الكتابة المسرحية ذات الفصل الواحد مستفيداً من ثقافته فهو (كاتب متعدد داخله المواهب وتنوع الثقافات. فهو يصور بعين القصاص والحكواتي. ولكنه عندما يحاور فانه يفعل ذلك بتقنية

(1) الكتابة هي أن تكون شاهداً أميناً على عصرك.

(2) جليل القيسي من كابوس الانسحاق والتمرد إلى أحلام أسطرة الذات، حوار، رعد مطشر، جريدة العرب اللندنية في أيار سنة 1999.

(3) ينظر: resimli Dunya Edebiyat cilar Sozlugu, Sayd Kmal kara Ali: 264.

(4) ينظر: حوار مع قاص، مجلة الثقافة، أجراه المحرر الفني، العدد 7 سنة 1974: 122.

(5) ينظر: القصة القصيرة الحديثة في العراق، عمر الطالب: 490.

المسرحي)⁽¹⁾ واهم أعماله المسرحية المجاميع (جيفارا عاد افتحوا الأبواب) عام 1971 و (شفاه حزينة) عام 1979 و (وداعاً أيها الشعراء عام 1988) و (ومضات من خلال موشور الذاكرة) عام 1990. وقد قال عن ثقافته المسرحية (لما كان تراثنا خال من الأعمال المسرحية... كان على أن أهتم بدراسة المسرح العالمي... أي أن ثقافتني المسرحية هي ثقافة أوربية)⁽²⁾.

(1) فضاءات جليل القيسي المسرحية بين المحلية والكونية، عبد الكريم برشيد، جريدة العلم المغربية 1992/ العدد 803.
(2) حوار مع قاص: 125.

الفصل الأول

البطل وقضية الانتماء

الفصل الأول

البطل وقضية الانتماء

مدخل؛

اهتم قسم من كتاب القرن العشرين بواقع الإنسان وذاته في ظل وجود مُسيطر ونفس قلقة باحثة عن الحل؛ لذا عمدوا إلى الوهم والحلم لشعورهم إنها الأمل بالخلاص من الهموم الحياتية وإن كان هذا الخلاص أقرب إلى (الخلاص الميتافيزيقي)^(*)، لذلك كانت نتائجهم (تتشبث بالوهم والحلم للتبشير بأهمية التغيير الاجتماعي)⁽¹⁾، إلا أن هذا الوهم أو الحلم قد تحول لدى بعضهم إلى خلق الكائن النموذجي وهم الإبطال المتمون إلى الجماعة الإنسانية كون (القاص خالق مبدع، تزدحم الحوادث والشخصيات والأفكار والأحلام في رأسه، ولا يسعه إلا أن ينفخ الروح لتحدث بنعمة الحياة)⁽²⁾.

إن فكرة البطل المتمي كانت الرؤية المقابلة للرؤية الأولى (الوهمية) لعلهم يجدون سبيلاً جديداً لبث أفكارهم وإحداث التغيير في واقعهم لأنهم يصرون التزاماتهم الأخلاقية والاجتماعية والفكرية إلى إبطاهم القصصيين فيجعلونها تتجه (نحو المجتمع من حوله باحثاً عن أسباب التخلف ونتائجه)⁽³⁾، فكانت تجارب هؤلاء المبدعين الذاتية ركيزة لأطروحاتهم. يقول جورج لوكاتش: (التجربة مع الذات والقيام بفعل لا لما يحتويه أو لما يعقبه من آثار، ولكن من أجل معرفة الذات معرفة نهائية وبكل أعماقها، إنها هي واحدة من المشكلات الإنسانية الرئيسية في العالم البرجوازي والثقافي في القرنين التاسع عشر والعشرين)⁽⁴⁾، لأن ذات القاص ترى الأشياء برؤية أكثر وضوحاً ودقة فهي مزيج من النقاء والتحسس لكيثونة الأشياء في محيطه.

(*) الميتافيزيقي، ما وراء الطبيعة... للزيادة ينظر موسوعة علم نفس والتحليل النفسي: 1/ 476.

(1) القصة والتغير الاجتماعي، فاضل ثامر، ملتقى القصة الأول: 286.

(2) نفسه: 15.

(3) صورة البطل في الرواية العراقية 1928-1980، صبري مسلم حمادي، رسالة دكتوراه غير منشورة: 171.

(4) دوستوفسكي، رينيه ويليك: 242.

إن قضية انتماية الفرد البطل قد شغلت مساحة واسعة لدى الدارسين الغربيين واتخذت أبعادها المتشابكة بسبب أوضاعهم الخاصة القائمة على قيم السوق والمادة وعلى الصراع بين الفرد وصاحب العمل أي بين المستغل والمستغل، وكان لتداعيات الحروب ولاسيما الحربان العالميتان بين الأعوام 1914 - 1945 أثرها الواضح على البناء الفكري للإنسان هناك، رغم أن هذا لا يعني أن ظاهرة الانتماء خاصة بالغربيين لأن (الانتماء كظاهرة حضارية أحس بها الإنسان منذ فجر التاريخ عندما بدأ يفكر في كيفية تفسير مظاهر الطبيعة)⁽¹⁾، فهي ليست مسألة استحداث شكلي ظاهري جديد بل فكرة تظهر في عقول وتصرفات الأبطال في القصص⁽²⁾، تتطلب مواجهة قوية؛ لهذا ظهر البطل المتمي في أوروبا في حالة مأساة، بمواجهة مجتمع ضرب التراجع الروحي والاجتماعي جذوره فيه فباتت الأفكار شديدة السوداوية في واقع يضطر معه الإنسان إلى مواجهة حقيقة كبرى من الاستغلال؛ ولكن على الرغم من كل هذه الأجواء القائمة فإن هذا الكائن يرفض ويتمرد على هذا الواقع بشكل ثوري؛ لأن الشر المستوطن في الواقع ذو طبيعة داخلية ميتافيزيقية وليس خارجياً اجتماعياً، والإنسان بوصفه كائناً حراً مسؤولاً عنه⁽³⁾، وأن سبيل كشف التراجعات يؤدي إلى استبطان الحالة النفسية المتداخلة مع التفكير الإنساني لما تحمله هذه الطبيعة البشرية من تناقضات وتجاذبات متطرفة.

إن البطل المتمي هو بطل إشكالي يسعى إلى إحداث تغيير ثوري في محيطه؛ لذلك كانت المواجهة الدائرة في عقل الفنان توازي حال بيئته الخاصة التي تغص بالمعضلات المختلفة، لذا تطلب نجاح العمل القصصي وعياً لماهية الواقع وتوجهاته المختلفة، لذا تطلب نجاح العمل القصصي وعياً لماهية الواقع وتوجهاته المختلفة، فالكاتب القصصية في هذه الحالة رفع للتناقض بين حالة الفنان الخاصة ومحيطه، ذلك المحيط المستوطن في ذاته، وعلى الرغم من جو الحزن والقتامة في هذه الأعمال فإن رد القصاصين على ذلك، هو أن فعل الواقع يطغى عليه الانسحاق والعنف وأنه ليس ذنب المرأة أن تعكس هذه الصورة البشعة⁽⁴⁾.

(1) كلمات على ضفاف الواقعية - دراسات في الرواية والقصة، شمس الدين موسى: 19.

(2) ينظر: نفسه: 19.

(3) ينظر: رؤية دستوفسكي للعالم، نيقول بردياقف: 80.

(4) ينظر: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي: 124.

لقد واجهت الأعمال القصصية التي تناولت هذا الجانب مستقبلاً أوروبياً يمتلك تراثاً قرائياً يتناسب وهذه الأعمال وبالتالي أدى مثل هذا التجاوب بين الطرفين إلى بروز أعمال كُتّاب مثل: جان بول سارتر^(*) وألبير غامو^(*) وصمويل بيكت^(*) وفرانس كافكا^(*) وغيرهم حيث يتوضح الوجود الإنساني المأزوم نتيجة لا معقولية الصراعات في المجتمع وانهيار الأسس المؤسسة في الوجدان الإنساني الأمر الذي أدى إلى شيوع التمرد والاعترا ب في عقول هؤلاء المفكرين والقصاصين.

لقد عكست أعمال هؤلاء الكتاب ثلاثة أشكال من الأزمات النفسية والفكرية:

- الأولى: المتهم: الذي يحمل في وجدانه قيم الثورة والرفض لما يراه من تراجمات فكان ظهور البطل الايجابي الذي برز في الأعمال القصصية الروسية عند مكسيم غوركي وتشيفوف، والفكر الغربي الحديث يرى الإنسان من زاويته الخاصة، لذلك ظهر هذا البطل متميزاً بالعفوية وهو أيضاً يسعى إلى التحدي والمجاهة وأخيراً الاصطدام بالآخر مما يتولد عن ذلك الانفصام⁽¹⁾.

- الثانية: اللامتهم: الذي عاش الواقع فضّدم به وفشل في تحقيق أحلامه وحرية الحقيقة فكان أن انعكس ذلك على ذاته فرفض القيم الاجتماعية لأنها مجردة وغير أصلية فدعا إلى قيمة عليا واحدة تحمل صفة الأبدية والنهائية وهي - الحرية - وكل شيء من أجل الحرية الفردية.

لذا خاض الكتاب غمار الفعل الإبداعي باندفاع محموم فظهرت أعمال (المحاكمة) لفرانس

(*) جان بول سارتر مفكر وأديب فرنسي ولد سنة 1905 بمثل الوجودية في فرنسا له (الغثيان 1938) و (الذباب 1943) مات سنة 1980 ينظر: المعجم الأدبي: 561.

(*) ألبير غامو كاتب فرنسي وجودي ولد سنة 1913. عبر في أعماله عن عبثية القدر. مات سنة 1960 له (الغرب 1942) و (الطاعون 1947)، ينظر: المعجم الأدبي: 556.

(*) صمويل بيكت كاتب أيرلندي ولد سنة 1901 رائد التيار العبثي في المسرح الغربي الحديث له (بانتظار غودو 1953) ينظر: النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال هامش صفحة 623.

(*) فرانس كافكا كاتب تشيكي ولد سنة 1883 برز في الرؤية التغريبية للواقع له (المسخ) و (القصر) (المحاكمة) للمزيد ينظر: مقدمة رواية (القصر) ترجمة د. مصطفى ماهر إصدار الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر: 3.

(1) ينظر: الطريق والحدود: 37.

كافكا الذي (شعر باستلاب الكائنات البشرية كما لم يشعر به أي فنان آخر قبله)⁽¹⁾ والذي أدرك عبث الحياة وضعف الوسائل المتاحة للإنسان.

- الثالثة: المتمرد: يشارك للمتمي واللامتمي في الرفض وعدم الانقياد للواقع السلبي الذي يؤدي بالإنسان نحو الانهيار، إلا أنه يختلف عن المتمي في أن الأول يشعر بجدوى الأشياء أكثر منه وبالتالي لا يؤمن بعبثية الحياة بالقدر الذي يشعره المتمرد وهو أيضاً يختلف عن الثاني برفضه للتوقع في ذاته المستلبة وابتعد عن أنانيته، لذلك كان المتمرد سيلا له لتجاوز الصعاب⁽²⁾.

لقد ظهر البطل عصياً على السيطرة والانجذاب محملاً بالتصميم والإرادة لأن (أنا الفرد في اصطدام وتناقض مستمرين مع الواقع الموضوعي العياني، ومن هنا تبرز ميتافيزيقية العصيان هذه بصور شتى، باعتبارها حركة رومانسية جليدة، لا قوة تغييرية أصلية تعمل على إزالة المجال الاجتماعي الراهن بأسره، وإحلال مجال جديد محله)⁽³⁾.

إن هذا المتمرد القائم في نطاق البيئة الغربية مقترن بالأشكال المختلفة من التداخيات التي تحتاج هذه البيئة التي أهمها الشعور الحاد بالعدمية والانعزالية وأحياناً الفوضوية التي تعزز بالذرائعية^(*) وبالوجودية^(*).

أما في البيئة العربية، فنجد البطل المتمي المتمرد العربي يختلف بشكل ملحوظ عن الغربي في نواحي وشاركه في أخرى من خلال التباين الحاد في قيم وإمكانات وتوجهات الطرفين من اجتماعية واقتصادية ودينية وسياسية ونفسية، فالبطل العربي لم يجد لهذه الأسباب في بدايات تشكله الفكري والعاطفي إلا الانتماء أمامه وسيلة لبلوغ الأهداف في ظل واقع متخلف مترجع من

(1) ضرورة الفن، أرنست فيشر: 101.

(2) ينظر: المتمي، غالي شكري: 11.

(3) الطريق والحدود: 47.

(*) الذرائعية مذهب فلسفي أمريكي أسسه وليم جيمس وتشارلز ساندرز مؤداه: أن معيار هدف الفكرة أو الرأي هو النتيجة العملية التي تترتب عليها من حيث كونها مفيدة أو مضرّة. للتفاصيل ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: 77.

(*) الوجودية فلسفة تقول بسبق الوجود على الماهية وأن الفرد اسبق من النظام الذي ينتمي إليه. وتزعم أن الإنسان حر في صدور إمكانياته وأنه لذلك مسئول في اختياراته وأهدافه. للتفاصيل ينظر: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، 1/ 288.



السيطرة الاستعمارية والإقطاعية، فكان البطل الفلاح في مواجهة الإقطاعي، والبرجوازي الصغير والمتقف في مواجهة صاحب العمل في المدينة وهذا لا ينفي ان كلاً منهما (ابن القرية – وابن المدينة) رغم سلبات وضعهما، ومرجعيتها الفكرية، كانا يتعاونان لتحرير الواقع من قيوده المربكة⁽¹⁾. وفي فترة الستينات بدأت مرحلة جديدة متمثلة بحركات التحرر العربية والرؤية الجديدة لمستقبل خال من كل تلك السلبات وتولت أنظمة تحررية قيادة الإنسان العربي لذلك كانت ظاهرة الانتفاء ترسخ أكثر كونها تنصف في الوقت ذاته بصفة التمرد على الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية السلبية، بينما لم يكن اللامتمي العربي إلا حالة نادرة بسبب ازدواج المشاعر الذي عانى منه. لذلك ظهرت التناقضات العربية في حالة تمازج بين الرؤى الرومانسية المتجذرة في الذات العربية الحاملة بالعلاقات الحميمة على العكس من الفرد الغربي البارد في أحاسيسه فكانت صدمة البطل العربي المأخوذ بصراعات الواقع العياني المشتبك مع الذات.

أن البطل العربي في حالة (مواجهة الابتذال الذي يسود حياة هذا المجتمع، المثل الأعلى الإنساني والسامي، هذا المثل الأعلى الذي اشتمل على أحسن ما في الإنسان ما في الإنسان من صفات، كما جسد الحلم بالإنسان الحر والكامل والقوي والبطولي والغني روحياً)⁽²⁾. فكان البطل مندفعاً بقوة نحو هدفه حاملاً صفة اللامبالاة بقوة عدوه وغموض النتيجة النهائية لهذه المواجهة المهددة بانسحاق والفناء تجاه من يحارب، لذلك حمل صفة البطولة والروح الثورية المتمردة. فالدافع هنا هو التغيير الذي يدفع الإنسان إلى (الحركة استجابة لمنبهات خارجية أو داخلية ولدت حالة من التوتر والتفكك)⁽³⁾، وهو نوع قوي من الالتزام تجاه قضية كبرى فهو (يحس في داخله في بأنه جزء من تنظيم دقيق لا يضحى بالخصوصية الفردية بل يستوعبها ويستفيد من مؤهلاتها، وفي الوقت ذاته تغطي مصلحة المجموع على المصلحة الفردية الضيقة، ويسير الجميع تحت قيادة جماعية نحو أهداف سامية معلنه)⁽⁴⁾.

إن البطل المتمي العربي وريث حضارة مشرقة سابقة وتراجع حضاري آني يدفعه إلى البحث عن أسس نظرية يركز إليها في عملية البحث عن الحل، فكانت مرحلة الستينات من

(1) ينظر: المتمي، غالي شكري: 13 وما بعدها.

(2) المذاهب الأدبية: 185.

(3) سيكولوجية الشخصية، صلاح نجيم وعبد مبخائيل رزق: 135.

(4) صورة البطل في الرواية العراقية 1928 – 1980: 172.

هذا القرن انطلاقة حقيقية للبطل المتسمي المتوتر المتصف بالنموذجية المتأثر بقراءات من الفكر العالمي كالعبثية والوجودية وقضايا الموت والخلود وسيادة الغموض ولغة متعددة الدلالات والأبعاد، وهي وإن حملت صفة التمرد إلا أنه تمرد تصادم بين الفرد والعالم وتمرد وجود لأن الأدب في الأصل يقوم على رفض السلبات وتقديم رؤية مواجهة جديدة.

ولقد أدى انغماس البطل في المُشكِـل الخاص بحياته اليومية، عودة للإنسان المهمش المغمور الصغير إلى صدارة اهتمامات الكتاب إلى جانب لغتها البسيطة، فكان تمرد البطل هنا حوارياً أكثر منه صدامياً لذلك ظهر القاص العربي في واقعه بعدة تميزات فكرية وفنية منها:

1. معالجة إرهاصات الواقع المحيط بالفرد معالجة تنم عن وعي يتناسب وحجم السلبات فيه.
2. ارتباط القاص العربي بأبناء أمته ارتباطاً ينم عن وعي متقدم لدورهم في تغيير هذا الواقع.
3. استخدام الوسائل الفنية المتاحة من تجريد وتجريد وتجريب للدلالة على انسياب التجارب النفسية داخل الإنسان وخاصة بواسطة تقنية تيار الشعور^(*).
4. تأثيرات الفكر السياسي والاقتصادي والاجتماعي والفلسفات الوضعية في نتاجات الكتاب العرب بصورة مباشرة أو غير مباشرة، فكانت رؤية متقدمة بعد تجاوز الظواهر الخارجية إلى ما وراء هذه الظواهر المرئية وبعد استيعاب صور الواقع المعاش المرئي والمتخيل للمستقبلي وعوامل تصدر الفرد كقوة متجهة للفعل البطولي.

ويمكن تحليل ظاهرة الصراع في المجتمع بالخلفيات الآتية:⁽¹⁾

1. أن المجتمع العربي في حالة صراع مع المجتمع الغربي.
2. أن الوسائل المتاحة في هذا الصراع غير متكافئة.
3. حدوث التغيرات الجذرية في أغلب هذه المجتمعات من ثورات وانتفاضات كما حدث في العراق في 14 تموز 1958 وثورة مصر في 23 تموز 1952 فضلاً عن الحروب

(*) تيار الشعور: أبتدعها الفيلسوف الأمريكي ويليام جيمس عام 1890 للدلالة على انسياب التجارب النفسية داخل الإنسان وطبق في الأدب للدلالة على فن المؤلف في وصف الحياة الداخلية لشخصيات قصته بطريقة تلقائية غير خاضعة لمنطلق معين. للتفاصيل ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: 128.

(1) ينظر: الطريق والحدود: 123.

المصيرية في عام 1967 و 1973 ، فالبطل المتمي إزاء كل ذلك يظهر (ويقترّب كثيراً من طبيعة المجتمع وواقعه وظروفه بمعنى انه يعي هذه الطبيعة، ويفهم الواقع، ويستوعب الظروف، وهو يجسد هذا الوعي عن طريق البطل الملّزم)⁽¹⁾ .

البطل في قصص جليل القيسي :

ما يميز قصص جليل القيسي الأولى ولا سيما مجاميع (صهيل المارة حول العالم) و (زليخة البعد يقترب) و (في زورق واحد) اهتمامه الشديد بالواقع الداخلي للفرد الذي يُقذف في عالم لا قيل له بمجاراته فكراً وعملاً وهو قريب من رؤية الوجوديين الغربيين عن الإنسان المقلدوف به في عالم غريب وعبثي وقاسي، لذلك كان ذلك مدعاة على تقبل درجات التوتر المتصاعد ويؤدي بالفرد (البطل) إلى أسلوبيين لا ثالث لهما في التعامل ، وهما التقدم أو الانكفاء والتراجع، مثل هذه الأجواء القصصية تتطلب فناً قادراً على الدخول في المفاصل الدقيقة للحدث وعدم الاكتفاء بالوصف البارد، بل عليه تقديم تنظيراته الفكرية لمواجهة الواقع المستلب.

إن مراجعة شاملة دقيقة للنتاج القصصي لدى القاص ولا سيما المجموعات الثلاث السابقة تبين التغيرات الرؤيوية والفنية لديه، فكان اهتمامه بشخصياته متوازنة مع معطيات تطور نظريته، فنجد أغلب هذه الشخصيات ملحمة معاصرة تواجه قدراً صعباً وغريباً فكان أن جعلها (تتّمي إلى عالم الفكر والفن والنضال. فهي شخصيات ممتلئة بالتساؤلات والقلق والإحساس بالغربة والنفي والقهر)⁽²⁾ ؛ ليظهر البطل محاصراً بقوى ضغط وعلاقات أكثر انعزالية فلم يعد البطل في مواجهة ذاته والحقائق الجديدة حسب بل في السببية والكيفية، فهو في حالة تساؤل مستمر، وهكذا لم تعد العلاقات المحددة والتمظهر بها خارجياً مع قابلية للاستعادة مرة أخرى، لأنها لم تخلق لهذا العصر بعدما باتت القوى الطاغية قادرة على سلب البطل متى تشاء؛ ما فرض عليه البحث عن ملاجئ لذاته المطحونة ليجد في معاشتها أملاً موهوماً وغريباً في الخلاص، فكان أن ظهرت المخلوقات الأخرى من خيل وكلاب وطيور وقطط أكثر حميمية والبديل لإسقاطاته وإفرازات ذاته⁽³⁾ .

(1) صورة البطل في الرواية العراقية، 1928-1980: 168.

(2) فضاءات جليل القيسي المسرحية العدد 803: 6.

(3) ينظر: المرئي والتخيل أدب الحرب في العراق -، محسن جاسم الموسوي: 24.

تناول القاص، الفرد كبطل قصصي من خلال اتجاهه إلى المواجهة فهو إما منتم إيجابي إلى المجموعة الثائرة وفي هذه الحالة يتمظهر الفعل الناتج عنه فعلاً تصعيدياً شديداً في النهاية، أو بطلاً متراجماً إلى ذاته المحبطة المتوترة، وفعل الانزواء هنا أقل دأينمية لكنه أشد سلباً للإرادة الفردية، لهذا نجد البطل في كل هذه الإشكال في مواجهة تداعيات الوضع الذي يقطن ذاته ومحيطه الخارجي، وهذه التداعيات المتولدة لا إرادة له فيه تدور في مضامين الحرية والحرب والموت والكبت وهي عوامل ومسببات رجحت الكفة للمواجهة التي تستنزف ذات البطل وعوامل بقائه، لذلك تتطلب هذه الفعاليات فعلاً استثنائياً ملحمياً يتحقق له من خلاله الخلود، فالقاص (يضعك في الوسط، ثمة ديكور هائل في أعماق البطل، يسحبك بقسوة وطرافة إلى ما هو حقيقي)⁽¹⁾ وهو إذ يفعل ذلك بمنحك قدرة أكبر على المواجهة في استجلاء الحدث القادم بعد تعرضك لهذا القدر الكبير من المكاشفة والتعري أمام الذات عندما (يظهر الفحص السطحي لهذه النصوص ارتفاع نبرتها الرمزية إلى جوار اللحن المتضامن للأصوات الواقعية والاجتماعية والخرافية)⁽²⁾.

إن قصص المجاميع المذكورة ولا سيما مجموعة (سهيل المارة حول العالم) تواجهك بعالم يصعب فك رموزه وطلاسمه إلا أن الحكم المنطقي عليها لا يأتي من خلال دراسة الصور التخيلية حسب بل يتطلب تجرداً للذات المتفعلة وكما يقول عالم النفس فينكل: (خال من التوتر، ويواجه الشحنات الانفعالية المضادة، وقادرة على الحكم الواقعي حسب خبرته)⁽³⁾، لأن (الأنا) التي تظهر عند القاص من القوة بحيث تُجبر (أنا) القارئ على التراجع أمامه والاندماج بعالمه الغامض المثير وهو المعبر عن (تجربة الفرد عن نفسه وجزء الشخصية الملامس مباشرة للعالم الخارجي)⁽⁴⁾، لذا فإن عملية الكتابة التي تتوالد عند القاص جليل القيسي هي عملية معقدة بحاجة إلى روح متكاملة في العوالم المنخلقة تبني وتفرز لتبرز جانباً على جانب في عملية تفكيكية فهي كما يقول القيسي

(1) من الغربة حتى وعي الغربة: 249.

(2) مجرات التأثير (بحث): 14.

(3) التفكير التجريدي لدى العصائيين القهرين، محمد سامي محفوظ: 96.

(4) موسوعة علم النفس والتحليل النفسي: 255/1.

عملية (تحتاج رفقا وتؤده وصبراً ويحشأ متواصلاً في الأدب... إن الكتابة عملية هدم وإضافة وطرح قيم جمالية وأخلاقية وسيكولوجية ومحاولة خلق رؤى جديدة تساعد الإنسان على أن يجد نفسه مستحقاً وحيّاً)⁽¹⁾، إنها حالة من الانجذاب حول مدار اختاره القاص ليجد بانتظاره عالماً جديداً متشكلاً أشبه ما يكون بالكهوف والأنتفاق داخل غابات متشابكة من نسيج هلامي الظاهر صواني الداخل فكل تعمق للمرء داخل هذه التعرجات النفسية اكتشافات للمزيد من الطلاسم التي هي بحاجة إلى التدوير لجهاتها الأربع لمعرفة كنهها وماهية عناصرها المتوالدة فلا مناص في هذه الحالة من أن يلجأ القيسي إلى أسلوب قصصي شبيه بألية أحلام اليقظة*، وهي التي تمنح (الإشباع وتعوض عن الحرمان أو الفشل الذي يصيب المرء من البيئة الخارجية)⁽²⁾، فنرى أبطال القاص وقد تحولوا إلى كائنات رومانسية مشوية بحزن خاص كما في مجموعة (مملكة الانعكاسات الضوئية) وقد هيمنت الفعاليات التي تجمع بين الذات المعذبة والحوارات في شبكة المواجهة والنقد لما هو متأصل من معاناة في النفس، وبهذا تحول بطله إلى رمز خالد في الفكرة المطروحة خارج فلك الذات ليغدوا بعدها حالة متداولة ممكنة.

كانت اهتمامات البطل المتمي المتوتر في قصص جليل القيسي بالمعضلات الحياتية الآتية:

1. الحرب: الذي يتوقف عليها مصير الإنسان بعد تراجع العقل وانزياحه.
2. الموت: كتيبة حتمية للاستنزاف المستمر الذي يتعرض له البطل لأنه في حالة صراع مستمر مع الخارج ولكنه صراع متبلور من داخل البطل، لذلك فإن هاتين المعضلتين الخطيرتين منطلقتان من إشكالية كبرى هي، الوجود الإنساني في عالم قاس وشرير تنعدم

(1) حوار مع القاص، مجلة الثقافة.

(*) أحلام اليقظة قصص يرويها الإنسان بنفسه عن نفسه. هي نوع من التفكير الذي لا يتقيد بالواقع ولا يحفل بالقيود المنطقية والاجتماعية المهيمنة على التفكير العادي وتستهدف إرضاء الرغبات الدفينة التي لا تحصل في الواقع للتفاصيل ينظر: الأمراض النفسية والعقلية، احمد عزت راجع: 120.

(2) موسوعة علم النفس والتحليل النفسي: 1/ 198.

فيه قيم الرحمة والحب والإيثار بحيث أدى إلى شعور البطل أنه أمام مأزق يخص وجوده
والجماعة البشرية معاً، فكان هذا البطل أمام خيار بين تقيضين أبديين:

الأول: الحرية الإنسانية: كمثل أعلى متصور.

**الثاني: العبودية المهنية من قبل قوى بشرية أو شيطانية ، هذه العبودية هي المقابل الضد أمام
البطل المتمي التائر ولا يشترط القيسي هنا أن يكون العدو حالة مرئية محسوسة
ومباشرة بل مهم أنه عدو يستلب البطل والجماعة البشرية خصائص وجودهم. لأن
مدلول العدو واسع لدى القاص فهو كل ما لا يمت إلى الإنسانية ومقتضياتها
بصلة.**

المبحث الأول البطل المنتمي المتوتر ومعضلاته

أولاً: العرب

تعد قضية الحرب إحدى المضامين القصصية البارزة لدى القاص جليل القيسي، وهو ليس أول من تناول هذه القضية إذ أن نكسة الخامس من حزيران عام 1967 باتت (موضوعاً أدبياً سائداً في أدبنا العراقي لبيان أثر النكسة مرة وللإعراب عن المبنى الجديد الذي يحول دون خامس من حزيران آخر، ويؤدي بنا إلى النصر والاستعادة والعودة)⁽¹⁾، وفي قصص الحرب يقع البطل ضحية عدو أو مجموعة أعداء يشكلون خطراً قهرياً ووجودياً عليه وعلى رفاقه، فهو يقرر المواجهة والمقاومة بغض النظر عن النتيجة النهائية لأن فكرة الرفض والمقاومة عنده متوثبة فلا يقوم بالأول – الرفض – إلا ويعززه بالثاني – المقاومة – التي تعني التصدي الايجابي المتحرك خارج نطاق الذات المشخصة عند البطل والمترجم إلى فعل أراذي كامل ومعزز بخلفية حضارية. وتأتي هذه القصص على نوعين:

الأول: القصص ذات المحور البيئي العربي

الثاني: القصص ذات المحور الإنساني الشامل

وقد تناولت هذه الدراسة نماذج مختارة من قصص القيسي:

القصص ذات المحور العربي:

في هذه القصص نكون أمام الإنسان المخاطر بحياته من أجل الجماعة من خلال صراعه مع العدو حيث الأجواء الكابوسية لحرب 1967. فيظهر البطل من خلال ذلك محملاً بثقل كبير على عاتقه إزاء نكوص الآخرين.

لقد شغلت القضية الفلسطينية مساحة قصصية واسعة لدى القصاصين العرب لما تحمله من صور التراجع والمأساة لأن (نكسة الخامس من حزيران عام 1967 لم تكن نتيجة لما حدث في أيام حزيران القليلة، بل كانت ذروة طبيعية للمواقف والأوضاع والأحداث)⁽²⁾ التي كانت سائدة في الوطن العربي قبل النكسة فهي بالتالي تشكل على وفق هذا المنظور هاجساً للذات العربية عن

(1) وراء الأفق الأدبي، علي جواد الطاهر: 73.

(2) القصة القصيرة في العراق 1967 – 1973: 63.

أسباب الهزيمة ونتائجها الخطيرة وبالتالي فإن القاص يواجه نوعين من الواقع، الثاني ناتج عن الأول:

- الأول: ما قبل الهزيمة عندما يظهر بصورة آيلا للسقوط في أية لحظة.
- الثاني: ما بعد الهزيمة وما أحدثته من تراجعات شاملة فكانت (إشكاليات التعنيم والترميز والتغريب التي بقيت تخلق عوامله القصصية... نتيجة ردود فعل الهزيمة في داخله، ومن ثم فقد تحرك أبطاله مرغمين باتجاه مشاكلة العلائق والممارسات المتواطئة مع الواقع)⁽¹⁾؛ لذلك قام القاص بدراسة وفهم هذا الواقع من خلال منظور متقدم فيه صفة النبوة بعد أن (حاول أن يطل من مركز رؤيته السياسية، على الواقع العربي برؤى غير عاجزة عن فهم واستيعاب متطلبات المرحلة الراهنة)⁽²⁾، والقاص بدوره كان واقعاً تحت ضغط الألم النفسي الحاد مما تطلب منه أن يعزف لحنه الحزين على وتر الوجدان والتحسر كنوع من التنفيس اللاشعوري عن ذاته في بوتقة الهزيمة الكبرى والانكسار⁽³⁾، وفي الوقت الذي يقدم القاص مثل هذه الانكسارات والتراجعات عبر تقنية بارعة فإنه يبقى مصراً على مبدئية انتصار بطله في النهاية بانتصار له معناه الخاص، لذلك فهو يعمل على خلق الصور المأساوية المنتجة من الواقع المعاش بموازاة الخزين الأيديولوجي والنفسي العميق لدى القارئ، ووضع البطل في أتون هذا الواقع المُشكل ليبدأ صراعه الكبير والمصيري، هذا البطل المنطلق من هذا المحيط يجد نفسه باستمرار بصورة منكشفة حيث يياشر القاص من أخرج التصعيدات الدراماتيكية للاتطلاق بالفعل، فالبطل يكون أمام عدوه مطبقاً لشعار (أقتل كي لا تُقتل). وهذا الصراع لا يكاد ينتهي إلا ليبدأ من جديد في وقت آخر، فلا انتهاء تام أو مهادنة لان الخلاص كفكرة ومضمون مؤجل في عالم جليل القيسي إلى أشعار آخر في، فهناك تبشير بان الصراع مستمر فيه صفة القدرية والخلود.

(1) قضايا القصة العراقية المعاصرة: 175.

(2) نفسه: 179.

(3) ينظر: نفسه: 179.

ففي (الطور المهاجرة غرباً... تأخرت)⁽¹⁾، يكون لمثلول العنوان نفسه معنى خفي في عملية تحقيق نوع من المشابهة بين اللاجئين الفلسطينيين النازحين عن أرضهم والطور المهاجرة وهي مشابهة باتجاه واحد حيث تعود الطيور في سبتها القادمة إلى مناطق أعشاشها القديمة بينما لن يتاح ذلك للإنسان الفلسطيني، ثم أن هجرتها إلى الغرب إشارة إلى الهوية الوطنية الفلسطينية وذوبانها في العوالم الجديدة، بينما حمل لمثلول (تأخرت) مشاكلة واقعية وتاريخية مضافة بإشارتها إلى تأخر مسيرة هؤلاء النازحين. لأن مؤامرة إخراجهم من أرضهم قديمة وأطرافها عديدة.

تبدأ القصة بتمهيد أرضية الأحداث المصيرية القادمة حيث يطغى الإخبار فيكون بطل القصة روابها الذي سيغدو في وقت لاحق حامل راية الأمل بالمواجهة النهائية المتحققة بالكفاح المسلح، وقد وجد القاص في وصف الأجواء الريفية والحياة السعيدة للإنسان في وطنه كتهيئة واضحة غير مباشرة لعملية مقارنة لاحقة مع صورة الواقع، فالقيسي رسم الانتقالات الزمنية حيث مهد لإحداث النكبة بشكل مناسب:

الحرب من جديد فتقت الجروح، وصبت أسيدها الحاد على لغتنا القديمة والحديث،
عشرون سنة تعلمنا خلالها بحكم الحياة، لغة، وحياة، ومعيشة وطقوسا جديدة⁽²⁾

فإذا كانت بدايات المأساة وصول أولى قوافل المهاجرين الصهاينة إلى أرض فلسطين، فقد كان العنصر التنبؤي واضحاً لدى القاص، عندما حدث نوع من الكشف المسبق للأحداث يدل على شفافية وفهم عميق وذوبان (أنا) القاص في الذوات الأخرى مما نتج عنه حدثاً أو مجموعة أحداث متصورة مستقبلية قابلة للتحقق نتيجة لترسخ معادلة السبب والنتيجة في وعي القاص، فالقاص المتنبئ (يلقى ضوءاً على الطبيعة من الداخل حتى يصبح لكل لون جمال ولكل شكل وضوح لا يمكن الوصول إليه إلا عن هذا الطريق)⁽³⁾.

الأردن سيغلف بعويل طويل أیه، أن تقحم أنساناً في معركة غير متكافئة أكثر من أجراء.
سنسمع العويل يا غزالة لسنوات.... انتظري⁽⁴⁾

(1) مجموعة زليخة البعد يقترب: 143.

(2) الطيور المهاجرة غرباً... تأخرت: 147.

(3) أركان القصة، أ. م فورستر: 175.

(4) الطيور المهاجرة غرباً... تأخرت: 147.

أو عبر انتقاد الأوضاع العربية:
الأم: الذي اعرفه أن هذه الحرب كانت أكثر من خبر لنا كانت صفقة كنا في حاجة لها⁽¹⁾.
ورغم حجم الدمار النفسي الذي خلقتة تلك الحرب فإن القاص غالباً ما يلجأ إلى تقصي
الأسباب وراء الأحداث والظواهر الخارجية:
غزالة: أبنية رملية كانت تلك الادعاءات. كانت كل دولة مخفية تدعى العظمة داخل
الإذاعة حسب.. نحن في حاجة إلى فلقة. أه يا خالة لكم تنقصنا قوة الاستنهاض
خالد: نستحقها... لأننا لم نتعلم أن نستعمل الأشياء التي استعملوها
غزالة: استعملناها في الأعراس فقط
خالد: ثم التدريب وتحطيم أهداف مينة⁽²⁾
حتى الصحراء كعنصر مكاني عربي قائم لم يسلم من الطمع الصهيوني عندما وضعوا العلم
والقوة معاً في السيطرة على ثرواتها ومكامنها
قالت: جحيم... لكنها لا تبتلع إلا من لم يعرف ترويضها. كانت جحياً وبقيت كذلك،
تصور مئات السنين وهي ما زالت غريبة، وأرضها غريبة، وشكلها غريباً بالنسبة لنا. تصور بهذه
السهولة اللامعقولة قض بكارتها. جسد عشنا لصقه أجيالاً طويلاً وظل لغزاً. أما هم فقد عرفوه
في بضع سنوات⁽³⁾
ولا يكاد القاص ينتهي من بؤرة صراع وانهار لا ويتقل إلى مركز آخر أشد منه المأ حيث
يواجهنا بواقع جديد عقب انهيار المفاهيم السابقة في المخيمات:
تسلمتنا السلطات الأردنية، وساقتنا مثل قطعان الماشية إلى بناية البلدية ووزعتنا تحت أنظار
آلاف العيون التي وجدت فينا مادة جيدة للشفقة والعطف⁽⁴⁾
كان لوقوع الإنسان في هذا المأزق الوجودي الحيائي الخطير أن جعل اللاجئ سلعة كأي
سلعة:

(1) نفسه: 148.

(2) الطيور المهاجرة غرب... تأخرت: 151-152.

(3) الطيور المهاجرة غرباً... تأخرت: 153.

(4) نفسه: 156.

كثيرون كانوا يتذوقون تلك النظرات الحزينة وهي ترسل بريقها هنا وهناك: عيون ترصد الفتيات الجميلات، والملابس الممزقة، والأثداء الطويلة الجاقة في أفواه الصغار⁽¹⁾.

واقعاً يصبح كل شيء فيه قابلاً للانكشاف فلم يعد الإنسان يمتلكاً لأية خصوصية: وبعض الأغنياء الذين جاؤوا الشراء بنات صغيرات أو كبيرات كخدم، أو لقضايا أخرى واستمرت أصوات الباعة وهي تساوم، وتصر على طلب الدنانير الأردنية⁽²⁾. وهنا عندما حدث الانكشاف التام والخضوع للآخر، بات المحضور جائزاً، والغريب ممكناً حياة حيث لا جدار ولا سقف أو باب:

كان الإرهاق، والذال، والشفقة يسحق الموجودين فيها ويلقيهم في قلب النوم. رجعت أزحت باب الخيمة برفق... خلتها خيمتها. رأيت امرأة نصف عارية، وشاباً يعالج في نزع سرواله...⁽³⁾.

وهنا يبرز السؤال الكبير عند البطل الراوي: ما جدوى الحزن الأماني وحدها لا تفيد إذا لم تترجم إلى فعل...⁽⁴⁾. فالفعاليات القادمة المتصورة تحمل رؤية تبشيرية تتصف بصفة النبوة في طابعها البدائي لتتحول إلى تصعيد لا حق لأن البطل (خالد) لا يجد سوى القتال والحرب قدراً مفتوحاً أمامه ليحقق حلمه القديم بالعودة على الرغم من توالي السنين: الآن أرجع يا غزالة من السخف أن أقول بوسعي أن أرجع... لكن تأملي وأنا أموت على فخذ الوطن. أو صدره أو رأسه بواجب⁽⁵⁾.

وإذا كان بطل قصة الطيور المهاجرة... قد بدأ لتوه في صب نيران غضبه على العدو الغاصب من خلال حرب تحرير فدائية فإن أبطال قصة (معسكر الاعتقال الصحراوي رقم 125)⁽⁶⁾ قد سبقوه بمهمة التحدي في حرب نظامية بين الجيوش، والعدو فيه بات أكثر قدرة وسيطرة على الأرض العربية في فلسطين والجولان وسيناء، فالبطولة هنا جماعية وهي أشد ضراوة وقسوة، لذلك وجد القاص نفسه في مهمة كبيرة اختارها من خلال وضع المحنة الإنسانية تحت عدسة مكبرة لأن (على

(1) نفسه: 156.

(2) نفسه: 157.

(3) نفسه: 157.

(4) الطيور المهاجرة غرباً... تأخرت: 152.

(5) نفسه: 161.

(6) مجموعة زليخة البعد يقترب: 3.

قصة الحرب أن تقوم أكثر من غيرها من الأنواع الأدبية الأخرى، بمثل هذه المهمة التاريخية التي توظف فيها فن اللغة لتصوير المحنة وإعطاء شهادة عن الوضع البشري في لحظة من أشد لحظاته تأزماً وضيقاً⁽¹⁾.

وإذا كان تناول القصاصين لقضية الحرب وإفرازاتها قد اتخذ أشالاً عدة تقنياً وفكرياً، ووعياً، فأنها جميعاً تصب في اتجاهين:

- الأول: اتخاذها من هزيمة حزيران صورة لحالات الإحباط والتراجع
- الثاني: اتخاذ حرب تشرين صورة مشرقة لتخطي الأزمة الحادة⁽²⁾، فقصة (معسكر الاعتقال الصحراوي رقم 125) من الأعمال التي توضح تكامل حدة الصراع وهو ما طغى على المجموعتين (سهيل المارة حول العالم) و (زليخة البعد يقترب) ولا سيما الأعمال القصصية (معسكر الاعتقال...) و (الطيور المهاجرة...) في طليعة القصص عن الحرب⁽³⁾.

تدور هذه القصة في بيئة صحراوية وجد فيها تميزاً من خلال عنصر السعة المكانية حيث الصحراء ولا شيء عدا الرمال والشمس المحرقة، وينادق الأعداء ومجموعة من الأسرى الأحياء الأموات فلا يوشك الأسير أن ينتهي من بناء معسكر للاعتقال إلا ليبدأ بآخر والقاص يتخذ من البطل راوياً للأحداث كما في أغلب قصصه:

قبل إجباري كأسير للعمل في هذا المعتقل، عبثاً حاولت أن أتذكر عدد المعتقلات التي عملتُ في صنعها⁽⁴⁾.

فمجهولية العدد لم تأت من فراغ حيث أنها دلالة كمونية على فداحة الخسائر وثقل الهزيمة، والصحراء ذلك المكان هو سجن المتاهة يصف البطل واقع هذه البيئة:

كنا أكثر من مائتي معتقل، عراة أمام الحراب والصحراء اللامحدودة، والشمس المحرقة، ويقين تحول بكر الأيام إلى بديهة، بأن الهروب أمر مستحيل⁽¹⁾.

(1) قصة الحرب أو (الصدى الذي يجمع الصوت) (بحث)، ضياء خضير، مجلة الأديب المعاصر، عدد 44 سنة 1992: 4.

(2) ينظر: قضايا القصة العراقية المعاصرة: 190.

(3) ينظر: الحرب في القصة العراقية، عمر الطالب: 55.

(4) معسكر الاعتقال الصحراوي رقم 125: 3.

لذلك كان أمام البطل خياران أولهما: الانتظار حيث اللأمل أو الانتحار وهو قرار الموت فكان أن اختار مع زملائه الموت بديلاً عن الخضوع التام والأبدي:

هنا لا يستطيع الإنسان أن يكتفي بمجرد الراحة العادية في أوقات الاستراحة، إذ تجره الأحداث قسراً إلى عوالم بعيدة، وقريبة، نتذكر رفاقنا في برك مياه الواحات واختنقوا دون أن يطلقوا نامة واحدة. آخرون ضربوا رؤوسهم بأحجار كلسية ونشروا مخهم على الحصو⁽²⁾.

وبعد أن تتضح في ذوات الأبطال مرتكزات الرفض كفعل أرادي حر مقابل للجبر، ومن أجل أن تكون صورة القهر والمعاملة القاسية أكثر وضوحاً أنسابت صور إيذاء النفس وكأنها شريط سينمائي وعبر استعانة القاص بتيار الوعي^(*).

فنجد (الخواطر التي يحدث بها الإنسان نفسه، هذا المتولوج الداخلي الصامت لا يرد إلى الذهن في صورة مرتبة مبنية، تتبع فيها العلة والنتيجة، ويجري فيها الكلام طبقاً لأصول الكلام، ويسبق فيها الماضي البعيد الماضي القريب، بل يرد متقطعاً مضطرباً أشبه شيء بشريط السينما)⁽³⁾، فالقاص وجد في ذلك وسيلة مهمة للعرض الصوري ولكن من خلال الحاضر المشوه بفوهات بنادق الأعداء.

هذا المساء، وإذا لم تخن الذاكرة، أو التقدير الصحيح نكون قد أوشكنا على انجاز أكبر معسكر اعتقال في قلب الصحراء، وتحت سحابة من الحراب، علمنا في صنع معتقلات كثيرة⁽⁴⁾.
وعندها نكون أمام رؤية للواقع تتصاعد فيه قيمة الحرية كرمز مفقود في الذات المسلوقة الإرادة:

كنا نحاول أن نجد مبررات كثيرة لوجودنا في هذا القدر الميكانيكي الغريب وننتهي إلى حقيقة بسيطة في النهاية، وهي أننا أسرى، أجل ببساطة ولكتنا فشلنا وهذه السخرية الإجبارية القائلة هي ثمن القشل، بتبريرات كثيرة، كنا نعمل بجد لجرد أن نثبت للعدو بأننا رجال ذوو

(1) نفسه: 3.

(2) نفسه: 4.

(*) تيار الوعي: تصوير فعاليات الشخصيات القصصية داخلياً في عالمها الشعوري واللاشعوري ونظرتها إلى الشخصيات الأخرى. ينظر: فن القصة، محمد يوسف نجم: 84-85.

(3) نفسه: 80.

(4) معسكر الاعتقال الصحراوي رقم 125: 3.

أرادة. كنا كومة أزمة، نعسر عل أنفسنا الحساب بوحشية، ونضحك عليها حديدية وصبر صحراوي. وفي الانتحار نؤكد مبلغ حبنا وأصالتنا في عشق الحرية⁽¹⁾.

فالحرية تتحول إلى قرين غير مباشر للوطن، بمعنى أن من لا وطن له لا حرية له، كما أن الانتحار هنا يظهر كقضية فلسفية تقترب من البطولة كرمز عالٍ، حيث يتحول من رد فعل هروبي لمعناه المباشر إلى احتجاج ضد العبودية والارتهان، وهي حركة إيجابية في ظل واقعها المحيطي عندما تُستلب الإرادة، ليتحول لدى البطل إلى تمرد على الآخر.

عملية الانتحار الواحد كانت بمثابة احتجاج، ورفض للتسمية الرديئة، وتأكيد قاطع بأن الإجهاز على النفس عملية سهلة في وجه العبودية⁽²⁾.

ليتحول الانتحار إلى معادل موضوعي للثورة والتمرد على الواقع المرهون ولكن هل يستمر هذا السلب الخارجي للأرداة الحرة؟ يجيبنا القاص من خلال قصته (زليخة البعد يقترب)⁽³⁾ عندما يتحول مركز الفعل إلى الجماعة - الجماهير - في الشوارع، فإذا كان قدر أبطال معسكر الاعتقال الانتحار رفضاً للقهر ومعادلاً للحياة والحرية والثورة، فإن الثورة الجماهيرية هي الخيار الآخر لبطل قصة (زليخة...) بعد أن تحول المعتقلان المأسوران البطلان إلى الأمل في المجموع خارج ذاتيهما المستلبة وفي عالم العزلة التامة:

أما الحاضر بالنسبة إليهم بعد انغلاقي في هذه في هذه الزنزانة فكان يجري في الخارج بعيداً عني في الشوارع، والأسواق، والبيوت، والوديان، والكهوف، وفي أزيز الرصاص الذي أشك أن ينقطع حتى تثمر السنوات مزيداً من الثلج والثمر⁽⁴⁾.

فالعدو صار قريباً جداً ومركزاً في صورة عنكبوت وبطلا القصة ذبابة ساقطة في شبك تلك العنكبوت التي أرسلت غاطها اللزج لتحوك شباكها حول الذبابة المأسورة لتجعلها تتعفن وتلاشي شيئاً فلقاص يقدم صورة (تعبيرية إيجابية لصورة الاستلاب التي يعيشها الشعب الفلسطيني في الأرض المحتلة)⁽⁵⁾، إلا أن بطل القصة يتفرض مرة أخرى ليقول:

(1) نفسه: 5.

(2) نفسه: 4.

(3) مجموعة زليخة البعد يقترب: 1.

(4) زليخة البعد يقترب: 175.

(5) قضايا القصة العراقية المعاصرة / 41.

ما كان بوسعنا أن نهرب بضمير مثقل بالعار...⁽¹⁾.

يستخدم القاص أسلوب التداعي عبر بطله بسيل متدفق من الأفكار عبر تشكيلة من البؤر المتفجرة في حياة البطل للأسور والغوص في أعماقه الواعية وغير الواعية متكئاً إلى عالم الرموز والذكريات على الرغم من أن المساحة المتاحة أمام القاص في فن القصة القصيرة أقل بكثير من مثيلاتها في الرواية والقصة، مما أدى إلى استخدام تكنيك تيار الوعي بتركيز وكثافة، فإذا كانت العنكبوت تشد خيوطها وتحوكها حول الذبابة المأسورة لتسلبها الحرية والحياة فإن القاص وجد معادلاً لها في الجندي الصهيوني:

وكلما ضغط الرجل على ذراعي، كان وجه الذبابة يكبر، ورأيت خرطومه (كذا) ينقط سائلاً...⁽²⁾.

ففي عالم القيسي المضغوط يصبح لكل شيء مغزى ذو شذيلة الآثار، فصار اللون حالة قائمة تعطي معنى مستقلاً بذاته، فالأخضر لم يعد ربيعاً دافعاً للحياة والنشاط بل رمزاً للتسلط والجمود والعسكرة:

ألقيت نظرة طويلة من خلال قضبان القفص، فرأيت وجوها عابسة، وأبواباً خضراء مغلقة وجدراناً مصبوغة بلون أخضر...⁽³⁾

وإذا كان اللون الأخضر رمزاً قهرياً فإن اللون الأبيض وظفه القاص نقيضاً له، رمزاً بطولياً فالحصان الأبيض لا يستخدمه إلا أبطال المعارك الكبرى: وأدخلتُ بعملية ميكانيكية في قفص حديدي كبير مثبت على عربة يحركها حصان أبيض متين⁽⁴⁾.

إزاء ذلك فإن فكرة الجماعة الثورية تبلور شيئاً بمعادلة زليخة الحبيبة بالجاهير:

الراوي لزميله في القفص:
لا تيأس البعد يقترب...⁽⁵⁾

(1) زليخة البعد يقترب: 176.

(2) نفسه: 177.

(3) نفسه: 177.

(4) زليخة البعد يقترب: 177.

(5) نفسه: 178.

يا عزيزي، لا بأس لو تكلمنا عن زليخة قليلاً... لقد عسرنا على أنفسنا الحساب كثيراً وأي
ضير أن نفكر من قلب هذا الموت بزليخة⁽¹⁾

فكانت الجماهير وفعلها القادم.

الراوي لزميله: أفق... هل تسمع؟ أنهم يودعوننا... آه لو أتوا إلى هنا...

- سيأتون... سيأتون حتماً

- لو ترى زليخة⁽²⁾

والقاص عندما يبرز دور الجماهير فانه يسعى إلى تحويل السجينين البطلين إلى رمزين عند
الجماهير التي لا تهاب، فالقيسي كعادته يعطي للصور والأشياء أقصى طاقاتها الحركية والمعنوية في
أن رد الفعل المتفجر أمر لا بد منه:

الراوي: شبت معركة دامية بالأيدي، والأسنان، والخناجر، والتراب والصراخ اقترب ثلثة
من الرجال والنساء من العربية، وراحوا جميعاً يمدون أيديهم ليمسوا أيدينا، وأرجلنا أو حتى
أحذيتنا، وكأننا مباركون. كانت بعض النسوة يمسحن الدم عن فخذي، ويزغردن...⁽³⁾
وعندها تحولت زليخة من مجرد أسم لأمرأة حبيبة عند البطل إلى رمز بطولي في العطاء لأن:
الزليخان تنمو مثل العنقاء⁽⁴⁾.

من ذلك يبدو لنا أن القاص سعى إلى بلورة صورة عن الصراع النفسي المتصاعد باطراد
منذ عام 1948 وحتى الآن بين العرب وإسرائيل⁽⁵⁾:

فالقيسي في هذا المحور (يضعك في وسط المعركة فجأة وبقسوة كعادته... إنه بطل العصر،
ذو الطبيعة الميتافيزيقية. الحصار، الماضي، واقع غير معقول، ومسألة المقاومة أين تقع، إنها الجانب
الذي يوفر الدفء في القصة، والذي يشكل الصوت الذي لا يتفرد عن صوت الفكر، إن جليل

(1) نفسه: 180.

(2) نفسه: 182.

(3) نفسه: 186.

(4) نفسه: 184.

(5) ينظر: قضايا القصة العراقية المعاصرة: 39.

القيسي... أختار المقاومة كمعادل لرؤيته الخاصة ولقد فرض هذا الاختيار طعماً جديداً لرؤيا القاص، لأنه ببساطة وجد لها خلاصاً⁽¹⁾.

قصص المحور الإنساني الشامل؛

إن قصص هذا المحور أكثر اقتراباً من التراجيدية الحياتية اليومية للإنسان العادي لأنه يصور واقعاً قريباً ملموساً، حيث عمد القاص إلى استنزافنا بشكل مستمر عبر أدخلنا في عوالم الغموض القاسي أمام قوى غريبة طاغية كما في مجموعة (صهيل المارة حول العالم) التي تعد من أبرز المجاميع القصصية عند القاص، يصف فيها القوى الشريرة التي تواجه الإنسان فيه بأنها (قوى لا تخفى على القارئ... أنها ليست ميتافيزيقية بالمعنى الغيبي للمصطلح بل هي إنسانية، لقد كان الفيلسوف الفرنسي سارتر على صواب عندما قال. الجحيم هو الآخرون)⁽²⁾.

ففي قصة (صهيل المارة حول العالم)⁽³⁾ تسود عوالم تسلب الإنسان طاقته الحيوية وتجعل منه شيئاً من ضمن الأشياء، فبطالها محاصران في غرفة صغيرة خالية بحصن دار تحيط بها الجدران من جهاتها الأربع والسماء في الأعلى، والغربان التي تترقب من الأعلى بانتظار شيء ما، وإذا أدى ذلك كله إلى انهيار أحدهما أمام ضغط القوى الخارجية فأن زميله الآخر ليس كذلك:

اليوم عاد إلى ثورته عشرة أيام على صمته الأخرس وابتعاده عني. اليوم عاد إلى ثورته التي يشنّها هكذا فجأة عندما تنبجس في داخله فكرة وتغمره بفيض غريب من الشعور المكهرب...⁽⁴⁾
وفي هذا الوجود الغريب المستفز لا يوجد سوى كوة صغيرة تمدهم بأسباب البقاء حياً وكأنها إطلالتهم الضيقة النهائية على الحياة:

وكان صديقي، أو زميلي، أو هذا المخلوق العادي الذي يشاركني الغرفة وصحن الدار، يهرع إلى تناول الوعائين الممدودين فينهال بالتقيل الحار على اليد، ويستجديها بصوته الراءش قائلاً:

(1) من الغربة حتى وعي الغربة: 255 – 256.

(2) مقابلة خاصة مع القاص أجراها الباحث في دارة بتاريخ 22 / 10 / 1999.

(3) صهيل المارة حول العالم: 27.

(4) نفسه: 27.



– أه، أي اختيار مرعب! أشعر بندم فضيع. أنقذني. فترد اليد قائلة: أخرس...⁽¹⁾

لقد جاءت رؤية القاص عن الماهيات التي تحيط بالإنسان والتي تعاديه قريبة من (رؤيته الإنسان صارخاً في اكتراهه، ولكن ثمة همس جارح في الأعماق... والذي لم يستطع أن يفرد بحلمه، لأنه بمواجهة دائمة مع الأشياء والآخرين. ولكنه بسبب هذه المواجهة يراهم بعدسة مشوهة، عدسة يختلط فيها وهم البطولة والبراءة والحب، وحقيقة الواقع الهائل القدير)⁽²⁾ ولهذا كان الزمن شيئاً تافهاً عند هؤلاء الأبطال في ظل عالمهم التراجيدي الغامض بعد أن فقد خصوصيته العهودية:

الآخر: كم مضى علينا هنا؟ ثلاث سنوات، أربع، لماذا لا تتكلم مع؟ هل أنت أبكم؟ بماذا تفكر طوال النهار؟ لماذا جئنا إلى هنا أليس من حقي أن أصطاد الغربان؟ حتماً سيفهمني الغراب⁽³⁾ إن القيسي من خلال خلق البطل المقلوب في عالم يحاول تحطيمه، ينتج اشكالا أو أشياء ومخلوقات مختلفة، رموزاً قريبة تتحدى الإنسان وتكبر في اللا شعور البشري، فالغراب ذلك الطائر القبيح يصبح جميلاً رحيماً، لأنه يمتلك ويتلوق شيئاً أفنقه الإنسان المسلوب الإرادة وهي (الحرية) متمثلة بجناحي ذلك المخلوق الضعيف، وهكذا تغدو المتناقضات بين الأشياء قريبة ولكنها نائية بعيدة في الوقت نفسه، وأمام هذه القدرة الغريبة يصبح الموت مطلباً قهرياً ممكناً:

الآخر: هل تقدر أن تقتلني؟

– لا

– لماذا

– لانني، ببساطة، لا أقدر

– هل أنت جبان؟

– اشك

– لكن القتل عمل سهل، الاتوافق؟

– اذن لماذا لا تقتل نفسك بيدك؟

– كيف؟ أرشدني

(1) سهيل المارة حول العالم: 28.

(2) من الغربة حتى وعي الغربة: 258.

(3) سهيل المارة حول العالم: 29.

– فكر⁽¹⁾

وبهذا يخلق العجز حالة تصادمية تثير في البطل تساؤلاً كبيراً عن معنى البقاء حياً من دون مقومات البقاء الفعلية، وتبرز الحرية كمعنى مطلق فكان لجوء القاص إلى أدلجة رؤيته أكثر ومقاربتها مع أجواء التعمية التي (ترتكز على تغليف الواقع بغلالة من الغموض. إن هذا الاتجاه هو قبل كل شيء نتيجة الاستلاب)⁽²⁾. إن حدة القرار بعد ذلك لا تثير فينا تساؤلاً واحداً:

أثبت لي زميلي، بأنتحاره، أن الندم الذي يتبع خطأ الاختيار يستطيع أن يدفع بالإنسان إلى موت حقيقي، خصوصاً إذا لم يبق ثمة مجال لتجاوز الاختيار⁽³⁾.

إن حالة التشاؤم لم تأت لدى القاص من العدم، بل هي وليدة رحلة طويلة مع الصراع بين الذات الحساسة للفنان والواقع المؤلم الذي تمخض من النكسة الحزيرية المؤلمة⁽⁴⁾؛ لذا لم يكن القاص معبراً عن واقعه الذاتي وحسب وإنما عن (كل معاناة الامة بعدهذه النكسة، وهو مطالب باجابة سؤال لماذا والى أين... أي ما هو الحل)⁽⁵⁾. وإذا كان الصراع يتخذ طابع الازلية بهذا الشكل العاري فإنه يتج تحطياً منذ البداية لأنه سيتخذ وجهاً أكثر دموية بين الطرفين البطل المتمرد والقوى الغريبة الطاغية، التي ما عدا غريبة وهما البدان الطويلتان كمكنون رمزي والنسر القاتل لاحقاً:

لكن منظر الجثة بدأ يثت الخوف في داخلي وأنا أهدق إلى الوجه الازرق، واليدين الطويلتين كأنهما لم تكونا، في يوم ما، مطاطتين، فصرخت بي: مكانك أيها الحقير. تأملته طويلاً، فكر بالجدار الصخري، بالساحة الصغيرة، بالعزلة، بالموت⁽⁶⁾.

وفي هذه المواجهة يعطي القاص لعدوه متوجاً – فعل – يتمثل بالعزلة والموت الذي يطارد البطل بواسطة – اليدين والنسر:

هيا أيها الحقير... لتشابك... قاوم أيها السخيف...

وأسرع النسر كالوميض وضربني بمخالبة على وجعتي اليسرى، هذه المرة، فشجها بعمق فأدركت أننا غير متكافئين بالمرّة. سيقتلني، لكن ما أشرفه من قتل – أنا أردته، أنا اخترته.

(1) سهيل المارة حول العالم: 29.

(2) ضرورة الفن: 116.

(3) سهيل المارة حول العالم: 31.

(4) ينظر: في قصة الحرب – دراسة نقدية، علي عبد الحسين مخيف: 17.

(5) نفسه: 16.

(6) سهيل المارة حول العالم: 32.

فزعت في وجهة:

أستمر أيها الداعر، أستمر⁽¹⁾.

ويضيف القاص عبر تعددية الابعاد الفكرية في قصته، بعداً ميتافيزيقياً، وهو في الوقت ذاته دائم البحث عن المعنى لما هو خام وغفل، والاسم لما هو غير مسمى لذلك كانت الفكرة المركزية غير خالية من الحرارة والدفء⁽²⁾.

كان كل شيء فيّ مشلولاً من تأثير الجرح العميق. وفي ذروة تجبطني في دمي وصيحات جروحي، فكرت بجدية أن أقبل هذا الحيوان اذا ما قتلته. لأنه أشعري بحقيقة وجودي، بنمو قواي بسعادتي⁽³⁾.

فعتف المواجهة لا يقلل من قيمة العاطفة الغريبة التي تنشب عند البطل تجاه النسر المشرف على الموت حيث يرى القاص في كل ما يقاوم العجز والخواء عملاً يستحق الحياة من أجله. فالفعل البطولي يؤدي إلى اكتشاف البطل لقواه الخفية المستورة ليتضاءل أمامه بالتالي الشر المتمثل بالنسر - الأداة - وليختمها بقبلة على جبين المحبوب العدو! فالبطل هنا هو الإنسان (المكترث والعاشق للإنسان والحياة... ولكن ثمة همس جارح في الأعماق يضحج بالحب والكآبة. فالتمرد حقيقة واجبة لدى البطل)⁽⁴⁾ لامناص من قبول تداعياتها.

أما في قصة (أيام مثقوبة)⁽⁵⁾ فإن بطلها القادم من الغربة يدخل في صراع مختلف في الظاهر مماثل من مضموناً وهدفاً، عندما باتت بلاده في حالة استنفار غريب، وكما في القصص السابقة يكون صوت المتكلم ظاهراً فالراوي هو البطل يشاركه في البطولة جماهير وطنه المسلموية الثروات: لم يبق سوى مسافة ربع ساعة للوصول إلى المدينة، عندما نبهني السائق إلى جماعة من الرجال والنساء والأطفال يسرون يبطئ على تلال الرمل وهم يحملون أمتعة منزلية على اكتفائهم⁽⁶⁾.

(1) سهيل المارة حول العالم: 33.

(2) من الغربة حتى وعي الغربة: 255.

(3) سهيل المارة حول العالم: 34.

(4) من الغربة حتى وعي الغربة: 259.

(5) مجموعة سهيل المارة حول العالم: 97.

(6) أيام مثقوبة: 97.

أنها حالة نزوح من نوع آخر ليس كنزوح الطيور المهاجرة... بل أشد خطورة، لقد بات
الناس غجرأ في بلادهم:

- أيها السيد، لا تذهب إلى المدينة.. لن يسمحوا لكم بالدخول إليها
- لماذا؟
- لا أحد يدري ماذا حدث، ضربوا سورا كثيفا من الأسلاك الشائكة حول المدينة
- من؟ من؟
- أناس غرباء لا أحد يعرف من أين جاءوا، أنهم طوال وأشبه شيء بالأشباح آه ما
أغرب وجوههم⁽¹⁾.
- وفي المدينة حالة هياج وصل الأمر ببعض إلى أن يرمي بنفسه من أسطح البيانات، لقد
باتت أجواء الرعب هي سيدة الموقف، حتى أن الناس أصبحوا في حالة خدر ونسيان لماضيهم،
مع ذلك كان إصرار البطل بالدخول:
- كان صراخ الجماهير يزداد ويتكاثف. وقالت لي المرأة العارية:
- هل تبحث عن أحد
- أوه... لا فائدة من البحث عنها في هذا الزحام
- لا بأس. قل لي. لعني أعرفها
- الآنسة م...
- وما أن لفظت الاسم حتى أطلقت صرخة مكتومة واقتربت من السور، وباطن يديها
ما زال على نهديها: ن... آه... اخترت لمجيئك أنعس الأوقات. أرجع... أرجع...
- كانت كلمة أرجع في رسالتها تعني حياتاً (كذا) جديدة لي ولها، أما الآن فصارت تعني
اغتراباً جديداً⁽²⁾

فاذا كان الوطن والجماهير والحبيبة رموزا قصصية وظفها القاص في بنية الحدث فان العدو
الجديد والآلات واغتراب الإنسان عن وطنه رموز مقابلة، فيها الكثير من واقع الاصطدام بين

(1) أيام مثقوبة: 100.

(2) نفسه: 104.



الطرفين حيث (دخل إلى الأرض غرباء، زاحموا أهلها، ثم استأثروا بالسيادة في مواقع منها، كما هاجر منها - ولم يهجرها - فريق من أبنائها)⁽¹⁾

لقد أسفر واقع الصلعة المستمرة لدى القاص عن بلورة قوتين قهريتين تواجهان البطل المتمرد المنتمي الأولى خارجية لها أشكال وتسميات مختلفة، ولكن يغلب عليها طابع التعمية والثانية القوة النفسية الداخلية، فالقاص يملئ علينا القوة الخارجية إملاءً⁽²⁾، عندما نكون أما صرخة البطل وتمرد ورفضه لهذه القوى كعملية متعبة من الأخيرة والمؤدية إلى الرفض الداخلي عند البطل:

- إلى أين تركض؟
- لا بد من أن أجد منفذا للدخول
- مستحيل... لقد أحكموا الطوق
- وحوش!
- أكثر من وحوش!
- كنا نجري في بحر من الضوء مثل ألف رغبة متفجرة، قلت:
- اسمعي، سألقي لك سترتي، أن منظر ك مزر
- لا تيأس، ثمة نساء عاريات تماماً في وسط المدينة.. أن الأشباح أباحوا كل شيء. كل شيء:⁽³⁾
- الأشباح... القتلة... العدو الجديد حيث بقرة ضخمة تسحب العربة التي تُقل عددا من الرجال الطوال القساة، الذين ينظرون إلى الناس كأرقام أو أشياء... وفي وسط المدينة يقع مركز قيادة العدو:

- أهى التي خلقت الدمار في المدينة؟
- أهى عزيزي أين كنت أذن؟ هذه هي الآلة.
- ومن أين جاء الرجال الطوال
- خرجوا منها، عاثوا في المدينة كل هذا الفساد..⁽⁴⁾

(1) الريف في الرواية العربية، محمد حسن عبد الله: 246.

(2) ينظر: من الغربة حتى وعي الغربة: 260.

(3) أيام مثقوبة: 105.

(4) نفسه: 111.

فالعَدُو القوي بآلاته يوظفه القاص في جدلية القصة عندما تكون الآلة مصدر خطر على الوجود الإنساني كما سيبدو في قصصه الأخرى لاحقاً. فالقصة عند جليل القيسي تفرز لنوعين من البطولة:

1. البطولة الفردية.
 2. الجماعية أو المشتركة (الفرد والجماعة)، وقد وقع الفعل على عاتق الجماعة المتمردة ضد الغرباء، ولكن القاص يشير من طرف خف إلى رؤية استباقية^(*) ذكية من خلال هروب (م) مع أول قافلة للغجر. لأن الحرب بين الطرفين لم تنته، فالأغراب سيعودون بالآتهم الضخمة القاسية ليسلبوا ما على الصحراء وتحتها.
- أما في قصة (تذكرني مع شويرت)⁽¹⁾ فنجد البطل يعود إلينا في صورة الساعي الانتقام من قاتل مثقف وقع ضحية الجهل والمؤامرة، حيث يضع القاص القارئ مرة أخرى في أجواء التعمية مع قدرة وصفية لجزئيات الأشياء المبعثرة.
- إن قضية المثقف عند القاص تشغل حيزاً واسعاً من تفكيره ونتاجه القصصي كما في قصص (غابة من الأحلام)⁽²⁾ و (في زورق واحد)⁽³⁾.
- بهذا أتجه القاص إلى استنباط رؤى مختلفة تصب جميعها في خدمة تلك القضية كما أنه قام بعملية تضمين^(*)، الذي يعمل على (ملء الفراغ في العمل أو التوزيع فيه)⁽⁴⁾، فتضمن القصة شعراً هي مزاج ناجحة لتدعيم البنية الداخلية في عملية القص، فضلاً عن تشكيل الصياغة القصصية بتطعيمها بأسماء تراثية قديمة:

-
- (*) الاستباق: عملية سرد تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقاً وتسمى أحياناً بسبق الأحداث. للتفاصيل ينظر: وجهة النظر من السرد إلى التبشير، جيرار حيث وآخرون، ترجمة ناجي مصطفى: 124.
- (1) مجموعة مملكة الانعكاسات الضوئية: 100.
- (2) نفسه: 40.
- (3) مجموعة في زورق واحد: 53.
- (*) التضمين: استخدام نص قديم معروف في نص أدبي جديد. ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق د. شجاع مسلم العاني: 17.
- (4) نفسه: 17.



قالت: وهل أنا أيها الصديق النيل مثل آلهة بابل وسومر أبقى أعيش إلى الأبد؟ طبعاً لا..
أنت تعرف حكيمنا الأشوري العظيم – أحيقار – قال (إن الشريعة كلها واحدة، وهي لا تصيب
أحداً بمكرهه)...⁽¹⁾

أو أسماء أسطورية:

- طالما تمتلك يا مهيار روحاً اسبرطية مثل المرحوم واثقة جداً أن طلبتي سيتحقق كما أريد
- كان دائماً يذكر أسم يونيداس... أه يونيداس الاسبرطي الذي بثلاثمائة جندي هزم
جحافل من أعدائه...⁽²⁾

أو أسماء فنية:

يا مهيار العزيز سأثبت لك دقة متابعتي وفهمي لك. في هذا الكاسيت، كانتات جميلة
للموسيقار، باخ... أما هذه ففيها ليدرات^(*)، ساحرة لشوبرت...⁽³⁾

إن الهدف الأساسي الذي يقف عليه القاص في عملية التشكيل أو التلوين هذه هو إعطاء
القصة أبعاداً أكثر حيوية وجمالية عبر (تجريب شكل معين في كتابة قصة ما، يعني محاولة للخروج
بقيمة تقنية غير مألوفة، كأن يستوعب الشكل الموقف دون خلل، بل ويتقدم عليه من حيث الوعي
القصصي ويستوعبه في نفس الوقت)⁽⁴⁾، وما أكد عملية التشكيل تلك تطوره باستمرار وانتقاله
بشكل مناسب لممارسته في عالم الأحلام:

المثقف الضحية: جاء طرق على باب... تكرر الطرق بسرعة وعصية... نهضت وفتحت
الباب فوجدت نفسي أمام رجل طويل جداً، نحيف يشبه الهيكل العظمي... كان وجهه
المخروطي الشاحب مضحكا أحياناً... قال بصوت خلته خرج من بطنه:

- أنت السيد كمال سعيد العلي؟

- نعم.

- هل تسمح لي بالدخول؟

(1) تذكرني مع شوبرت: 100.

(2) نفسه: 104.

(*) ليدرات: كلمة ألمانية تعني رومانسي، أي أغنية مؤثرة ونوعاً من البلاد الراقية. هامش قصة تذكرني مع شوبرت: 105.

(3) نفسه: 105.

(4) قضايا القصة العراقية المعاصرة: 64.

- قبل أن أسمح لك بالدخول، هل بإمكانك أن أعرف من حضرتك؟ وماذا تريد؟
ألقي نظرة حادة، وقال بغضب: طبعاً لا يحق لك أن تعرف من أنا⁽¹⁾.
إن إدخال العنصر الخلمي كآلية فنية يبدو ناجحاً من خلال المزج بين الاقتباس الديني
أولاً:

أما بطرس فتبعة لينظر النهاية
الفصل السادس والعشرون من أنجيل متى⁽²⁾
والتيار الخلمي ثانياً بحيث يؤدي إلى نتاج قصصي متقدم لان (الحلم يستطيع أن يشارك في
أحداث الحلم بطريقة مباشرة، بل أنه يستطيع أن يتدخل في الأشياء)⁽³⁾
وإذا كان المثقف الضحية واقع تحت ضغط العجز أمام عدوه فإن القاص يكشف من طرف
آخر عن آثار وتجليات الفكر عنده عبر إطلاقه لصفات هامة من ثقافة ووداعة يقابل ذلك القرار
بالانتقام من زراعي بذور الشر في طريق المعرفة، وقد جاء اختياره لعدد من الكتب والاسطوانات
الموسيقية ليأخذها البطل في رحلته الأبدية دليلاً على نهج بطله في البحث والنضال والتمرد.
بدأت أنبش وراء الكتب... أخرجت رائعة سرفانتس دون كيخوتة^(*) ثم تبعته بعد ذلك
مسرحية هاملت^(*) والملك لير^(*).
وفي سرديّة مليئة بالصور والألوان والتعابير الرمزية تتصاعد فيه وتيرة الحدث التي تنتظر
الضحية:

مررنا بكشك مضاء بمصباح بلون الدم المتخثر، وتحت رجل له وجه مستطيل حزين يغني
بصوت رخيم، أنتظر ولو دقيقة.. فلن يطول انتظارك أيها الحبيب... دخلنا زقاقاً آخر. على شرفة

(1) تذكرني مع شوبرت: 109.

(2) نفسه: 108.

(3) الحكاية الخرافية، فردريش فون دير لاين. ترجمة د. نبيلة إبراهيم، مراجعة د. عز الدين إسماعيل: 98.

(*) دون كيخوتة رواية عالمية للكاتب الإسباني سرفانتس (1605-1616) رمز للهوس والحماسة. ينظر: المعجم
الأدبي: 325.

(*) هاملت: كتبها شكسبير عام 1601. فيه عزوف عن الفعل الحقيقي للتفاصيل. ينظر: هاملت، ترجمة جبرا إبراهيم
جبرا: 9-10.

(*) الملك لير: مسرحية لشكسبير تعبر عن حرية الفرد وفوازع السلطة... تتعملق السلطة وتتعملق الكون إزاء الفرد
التفاصيل ينظر الملك لير، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا: 7.

بيت من طابقين رأيت فتاة ترتدي منامة شفيفة بلون الفستق الطازج وقد جلست شعرها على طريقة مثيرة فوق رأسها.. وفتيات صغيرات شبه عاريات ينظرن بوجل إلى عدد من الأعراب يضربون على الدفوف وأصوات نساء تردد بصوت مؤلم: هذا مقدر يا حبيبي⁽¹⁾.

وإذا كانت الظاهرة الحلمية في القصة بهذا التداخل الشديد بين المرئيات المتخيلة والمحسوسات وبين الحاضر المرتهن والماضي الذي يستشف منه القاص رؤاه سلباً وإيجاباً فإن جليل القيسي يصدمننا باستمرار بمرتكزات الفكرة المطروحة لتوضح أكثر من خلال فكرة المسيح المخلص كظاهرة فنية آتية وفلسفية دينية فيها الكثير من الفكرة الجدلية عن وجودنا:

أدخلني الهيكل العظمي إلى غرفة طينية صغيرة فيها نافذة واحدة وسرير خشبي عتيق عليه حثية ملونة بطريقة سريالية... كانت الغرفة أكثر كآبة، وبؤساً من تلك الغرفة المظلمة التي تنقلت فيها مع مهيار القادري... دخل الهيكل العظمي ولدهشتي الشديدة علق لوحة بول غوغان^(*) الرائعة التي تحتل عنوان (من نحن من أين جئنا) وبعد قليل علق خلف السرير فوق رأسي لوحة كثيرة الشبه للفنان نفسه بعنوان (المسيح الأصفر) ركزت بصري في اللوحة كان الوجه الأصفر الحزين يشبه وجوه أناس عضاء عرفتهم وقرأت عنهم...⁽²⁾

وتجلى الرؤية الفلسفية الخاصة هنا من خلال قضايا جدلية مثيرة كالروح والحياة، كهذه الاقتباسات:

التقت مسرحية هاملت.. وقرأت بصوت راعش: ولم لا؟ ما الخوف، اتني أؤمن حياتي بفلسين.. روحي، فما الذي يستطيع أن يفعل بها وهي خالدة...⁽³⁾

أو عبر مقولة مأثورة للفاتح العربي عمرو بن العاص:

أشعر كأن السماء قريبة من الأرض وأنا بيننا، أتنفس من خرم أبرة⁽⁴⁾.

(1) تذكرني مع شوبرت: 114.

(*) بول غوغان: 1848 — 1903 ولد في باريس من أعظم رسامي العصر الحديث منح اهتماماً جديداً باللون والأسلوب لذاتها للتفاصيل، ينظر: عباقرة الفن وأعلام مدارس الفن المعاصرة، كريم الشيخ إسماعيل ال كاشف الغطاء: 112.

(2) تذكرني مع شوبرت: 114.

(3) نفسه: 115.

(4) نفسه: 115.

وتتجلى قدرة القاص الفنية أيضا في أيقاف عملية القص الحلمى بشكل متسلسل وتدرجي عبر النهاية المأساوية بالاختناق البطيء في غرفة لا يدخلها الهواء، وبهذا فان فكرة العزل والعزلة تعود مرة أخرى إلى الصدارة، وهي ليست جديدة على القصص لدى جليل القيسي وهي عموماً على نوعين الأول: العزل القهري الاجباري. والآخر العزل الاختياري، فإذا كان الأول عملية تحجيم خارجي مرفوض ولكته مفروض فان الثاني تحجيم ذاتي مقبول آزاء إرادة داخلية رافضة للبيئة الخارجية وأشكالها ومتجاتها.

إن ظاهرة الفعل أو الحدث في المكان المحصور المعزول تتكرر في التاج القصصي عند جليل القيسي بشكل لافت للنظر وهي متوج نفسي، يتوافق والرؤية المرتبطة بالعزلة والخوف الى درجة الرهبة من (الخارج) كمدلول يحمل صفات التكامل لمجهولية الآخر. وفي قصة (ومضات في أقاليم اللاوعي)⁽¹⁾ تظهر سلسلة عمليات المزاوجة بين ماهور رومانسي وواقعي وماهو خيالي عنما يقف البطل في منطقة مهجورة من مدينة كركوك تسمى - جقور محلاسى^(*) - بانتظار حييته، وبعملية السرد القصصي يغلب على الرواية طابع المباشرة في السرد المشهدي، ليحولنا القاص من قراء الى مستمعين يتحدث اليهم. فقد طبعت أجواء الأثارة والترقب مضمون الحدث الحكائي بجعلها متماسكة وقابلة للانفتاح المستمر على المفاجآت مما يدفع (القارئ الذي يفتح عينه على موقف مغلف بالاسرار والالغاز يجد نفسه مسوقاً بدافع غريزي الى شق الحجب وهتك الاسرار)⁽²⁾. وذهبت إلى الجهة اليمنى من البناية يدفني فضول لجوج لأعراف معنى هذا التجمع الصامت...⁽³⁾.

إن جليل القيسي يحدد لنا مسبقاً معالم المكان ومقدمات الحدث المموه قبل ان يلج الى الفكرة المركزية المغلفة ظاهرياً بتشكيلات من فخاخ الجذب للقارئ بحيث لا يدعه يرتكز على بؤرة توقع واحدة ليلتقط أنفاسه، وقد أعانتته لغته الغنية دلاليّاً الذي يقارب في لغة التشكيل الشعري، فهو

(1) مجلة الأديب المعاصر، العدد 49، سنة 1998: 67.

(*) جقور محلاسى: كلمة تركية بمعنى عميق وهي محلة كائنة في منخفض أمام القلعة في كركوك. للتفاصيل ينظر: أصول أسماء المدن والمواقع العراقية، جمال بابان 1/ 250.

(2) فن القصة، محمد يوسف نجم: 41.

(3) ومضات في أقاليم اللاوعي: 67.

على الرغم من حبه الشديد للتهويل والتخيل السافر في تعليقات حادة ومباشرة فأن لغته تبقى محافظة على ثرائها ووضوحها وشاعريتها⁽¹⁾:

فجأة جاءني صوت غليظ وأمر: من هناك! قف! قف... أقرب
قال: كيف ومتى دخلت؟

- دخلت من الباب الحديدي في الممر..

- من إذن لك بالدخول؟

- لا أحد... بل لم يكن ثمة من أحد.

.... تعال... تبعته ووجدت نفسي في غرفة واسعة واستطعت من خلال ضوء كامد أن أرى شاشة كبيرة، ومقاعد، وعدة صور لشخصيات تقدمية في العالم ونماذج من الأسلحة القديمة والجديدة... قال:

- أقرب أكثر... أتعرف ماذا تفعل خيبة الأمل؟

- ماذا؟

.... حسناً فعلت حين جئت... جئت تبحث عن الخلاص... إلا تعتقد أنها خطيرة كبيرة أن يعيش الإنسان بارتياح، وخوف؟ هل أنت مستعد؟
- مستعد....

- أقرب خذ هذا المسدس فيه رصاصات... أضيئت الشاشة الكبيرة أمامي... فجأة ظهر رأس موسوليني^(*) الأصلع الضخم... وجه هتلر^(*) وهو غاضب... ووجه الجنرال غورنغ^(*)... وجه نيتياهو^(*)... هل أنت مستعد؟

(1) ينظر: القصة القصيرة في العراق 67-73: 157.

(*) موسوليني، بيتو (1883-1945) رأى أن فكرة التوسع والحرب هي القانون المناسب للحياة، فأسس المذهب الفاشي كحركة عنصرية، عن: دراسات في فلسفة التاريخ، هاشم الملاح - إبراهيم خليل: 115.

(*) هتلر، أدولف (1889-1945) ولد في النمسا، نصب زعيماً للرايخ الثالث الألماني عن موسوعة التاريخ الحديث، الآن بالمر 1/366.

(*) غورنغ، هيرمان (1893-1948) قائد نازي وطيار عسكري من الطراز الأول خلال الحرب العالمية الأولى والثانية: عن موسوعة التاريخ الحديث 1/68.

(*) نيتياهو: رئيس وزراء صهيوني تميز بميله إلى الإرهاب والخطورة

- مستعد لماذا؟

- عندما تسمع مني كلمة - أطلق - النار على الوجه الذي يظهر فوق الشاشة⁽¹⁾.

فجليل القيسي في عملية السرد يسعى إلى نوع من الافتعال الحكائي الذي يشبه التفاعلات بين المواد المختلفة داخل مختبر العقل (الوعي - اللاوعي) وذلك بإدخال العناصر المتكونة من البيئة كمدلول والفكرة المؤجلة بالمثل الأخلاقية والنفسية والسياسية المنطلقة من المحيط المباشر والبعد الكوني معا، ومن ثم توزيع الأدوار على الممثلين (أبطاله القصصيين) فهو في هذا المختبر يخرج على صعيد هذا التوزيع وبالتالي يؤدي هذا إلى تسخير مثل هذه الحوادث المركبة من أجل الوصول إلى النتائج المشتركة بعد امتزاج كل هذه العناصر، والقاص في اختياره، لأبطاله التاريخيين السابقين والمعاصرين يسعى إلى عملية محاكمة كبرى لمثلي الشر والخراب.

إن هذه المقاربات بين الماضي المؤلم والحاضر المرهون لها دلالتها حيث الأزمات التي تعنصر واقع الحياة اليومية للإنسان في العالم، لأن عالم القاص الذي يفضلته (هو العالم الرائف الشفاف الجميل الخالي من الرعب والفرع والعالم المليء بالأعراس والذي يكون فيه الإنسان القيمة الأكثر عظمة)⁽²⁾ فهو في هذه القصة يعبر بصورة غير مباشرة عن إحباط داخلي كبير تجاه محور القهر والعجز وبدلاً من أن يدفعه إلى اليأس والقنوط^(*) نجده يسعى إلى تفريغ تلك الآمال الكبيرة المكبوتة على شكل نتاج قصصي.

ويتجه القاص إلى الواقع المحلي المباشر ليجد فيه مقاربة أخرى من رؤاه تمثل ذلك في قصة (تلال الملح)⁽³⁾ التي لها جذورها الحقيقية الواقعية، فالصورة التخيلية المؤلمة والواقع المليء بالاستغلال للجهل الإنساني، حيث سيادة القهر والمعاناة الشديدة الواقعة على الطبقات المسحوقة في المجتمع بطلها (علي بن محمد) صاحب الزنج في البصرة الذي أعلن ثورته بسبب عمق الهوة الفاصلة بين الناس.

(1) ومضات في أقاليم اللاوعي: 68.

(2) حوار مع قاص، مجلة الثقافة: 123.

(*) اليأس والقنوط / غياب الأمل / ويظهر في الاضطرابات القصصية، وسببه الإحساس بالاعترا ب وثنائية الشاعر ينظر / موسوعة لم النفس والتحليل النفسي: 212 / 1.

(3) مجموعة زليخة البعد يقترب: 169.



يصف القاص الواقع بصوت الراوي المحايد وهو قلما يلجأ إليه في أعماله وربما يعطي المادة الحديثة المصورة صفة الحيادية في التعليق بعد (التوطئة للخبر والتمهيد الذي يني عليه)⁽¹⁾:

كان حزيناً إلى درجة جاهد إلا يذهب لرؤية المستنقعات، والمسطحات المائية، والأراضي الملحية، وأجساد الغلمان السود... رأي الزوج مثل مثل مئآت الجزر السوداء متشربين فوق الأرض المكسوة بالملح اللاهث البياض. كان الزوج يتحركون مثل نهال ضخمة بآلية غريبة... وللحظات تأمل الأصابع في خياله، وركع لا إرادياً عند الزنجي، وأرسل نظرة طويلة إلى عينيه السوداوين، ووجهه المعروق... شد علي بن محمد عندما رأى الزنجي يرتعب ويقول:

صدقني لم أتوقف عن الحركة. أقسم كنت أعمل. دمع عينا علي بن محمد، ومد يده ومسح العرق من وجه الزنجي... أخرج خنجره، وسلم مقبضه لأصابع الزنجي⁽²⁾.

فصوت الراوي المحايد الذي يطغى على كل الأصوات في القصة يضعنا وجهها لوجهه على نحو صارخ أمام التناقضات والصراعات الدرامية^(*)، عبر اهتمام القاص الواضح بالجزئيات المشكلة للحدث الحكائي من لون وحركة لتتج تصعيداً تراجمياً عندما بات اللون (الأبيض) رمزاً قهرياً للخوف والألم والإرهاق أو القسر^(*)، أما الأسود فإنه بات رمزاً مستلباً أو معادلاً غير مباشر للإنسان المستغل، فيما باتت الأجساد القوية واقعة تحت رحمة الفعل المقابل المستغل. ففي هذه القصة تبرز الطاقات الشعورية الداخلية للفرد (البطل القصصي) نفسياً وهي عقدة الشعور بالذنب^(*) لدى البطل علي بن محمد (صاحب الزنج) كنتيجة مباشرة لإحساسه القوي بعمق الخطر والألم من الشعور المرضي بالتفوق العرقي العنصري، فإذا كانت صورة العبيد السود تتقزم

(1) فن القصة، أحمد أبو سعد: 116.

(2) تلال الملح: 169 – 170.

(*) الصراع الدرامي: شكل جمالي خاص للتعبير عن التناقضات التي في حياة الناس، وهو شكل يعرض فيه، من خلال الفن الصدام الحاد للأفعال والآراء والآمال والعواطف المتصارعة ينظر: الموسوعة الفلسفية: 273.

(*) القهر أو القسر: السلوك القهري أو السلوك المتكرر التمطي الذي يمارسه الفرد ضد إرادته. والذي يوفق به بين رغباته اللاشعورية والعدوانية ومتطلبات الواقع. ينظر: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي: 49/1.

(*) عقدة الذنب: نتيجة للصراع بين الأنا الأعلى والرغبات المكتوبة. ينظر: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي: 154/1.

بشدة بحيث تغدو أشياء ليس إلا فأن القاص يضخم الصورة المقابلة المتمثلة (بالأعراب)^(*) فهي ليست رحيمة عطوفة إنسانية، بل مستغلة قاسية، يحركه في الوقت ذاته إحساس ورؤية داخليين من نقد الإكراه والجبر والاستعباد يشتى أشكالها:

- يا أنت (كذا)... ماذا تفعل مع العبيد؟
- منظرهم جميل وهم يعملون
- ابتعد عن هذه الحشرات... من أنت؟
- إنسان
- لا يليق بأعرابي أن يحشر نفسه بينهم...
- وظهر بامتداد الأرض فرسان يهشون الزنوج مثل الخرفان. وقف علي بن محمد في مكان قصي وراقب الزنوج وهم يتسلمون قليلاً من (السوق) ويسقطون على الأرض مثل الجثث وأفواههم تلوك السوق... سأل علي بن محمد أحدهم:
- هل تشبع بهذا؟
- إجابة الزنجي وهو يحاول ازدراد اللقمة الجافة:
- سيدي أننا نسمع بالشبع سماعاً من أفواه الناس فقط
- أختض علي بن محمد لكلمات الرجل، ودمعت عيناه وركع قبالة الزنجي وأخرج خنجراً آخر
- وسلم مقبضه لأصابع يده الفارغة...⁽¹⁾

فالقيسي يجعل القارئ يسعى عند البدء لفهم الرؤية المطروحة وبذلك تكون عملية التلقي عند القارئ محكومة بمقدار المعلومات التي يقدمها الراوي للقارئ والكيفية المقدمة، فكلما برز دور الراوي في عملية القص تراجع دور القارئ في عملية التلقي، وكلما ضعف دور الراوي تقدم دور القارئ وازدادت مشاركته في العملية الإبداعية⁽²⁾، فهو يجعل من مسألة القضاء على حيادية القارئ دوراً مركزياً في عدهام من أعماله القصصية:

(*) المزيد عن مدلول المصطلح مراجع - الأعراب في النقوش العربية الجنوبية - د. خالد العسلي، مجلة آفاق عربية، العدد 12 / آب 1976.

(1) تلال الملح: 170-171-172.

(2) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق: 171.

رأى نفس الرجل فوق الحصان يسوط احد الغلمان بقوة أقترب منه... ترجل الرجل،
وانهال بعنف أكثر على ظهر الغلام... قال للرجل:
- اتقوا الله في الضعيفين المملوك والمرأة
- لوى الرجل فمه بسخرية، وقال:
- هؤلاء الكلاب يحبون الضرب
.... بعد تجوال طويل قَرَّب علي بن محمد الخناجر إلى الغلمان، وبعد أسبوع أمرهم بنحر
الرجل فوق الحصان، وبقية الفرسان... وفي اليوم التالي لنحرهم خلت الأراضي البلورية
والمستنقعات، والمسطحات المائية من البشر ودخل علي بن أبي المهلب علي بن محمد يريد أن
يباغته بخبر مفرح:

- ألف غلام تبعك في يوم واحد.
لم يجر علي بن محمد جواباً، وقال بعد صمت طويل وبوجه غاضب:
- طالما أنهم طوال حياتهم سمعوا بالشيع من أفواه الناس فقط، فاضرب العدد في عشرين
بعد أيام⁽¹⁾.

لقد خضعت عملية القص في قصة (نلال الملح) إلى عنصرين مهمين الأول: (البيئة) عندما
غدت المستنقعات الملحية في البصرة جزءاً مباشراً في هذه العملية، وكما قال د. عبد المحسن النفور:
(البيئة هي المهاد المادي والمعنوي للشخصيات التي يكشف عن طريقها العوامل المتحكمة في
سلوكها، ثم لا تلبث البيئة أن تتفرض وتتحرك ويحركتها الأبطال متفاعلين مع الأحداث
يتأثرون بها ويؤثرون فيها)⁽²⁾.

الثاني: الرمز القصصي المحمل بالدلالات والمعاني ولا سيما الخنجر (أداة الثورة)، هذه الأداة
الصغيرة التي تتضخم وتبلور لتغدو في النهاية وسيلة لتحقيق الرفض والتمرد، فالقاص من
خلال هذين العنصرين لم يفاجئنا كثيراً في معالجة استلاب الإنسان بقدر ما اجتذب وعينا بالرموز
والإيحاءات، وهنا كان إدارة القصة كلها حول المعنى والفكرة الموظفتين لمعالجة التشوهات
الاجتماعية والاقتصادية.

(1) نلال الملح: 173-174.

(2) الذاتي والأسطوري في مملكة...، قيس كاظم الجناي، مجلة الموقف الثقافي العدد 23 سنة 1999: 73.

مما تقدم نتوصل إلى مجموعة من العلاقات التكوينية الرؤيوية المتشابكة التي تشغل بال القاص جليل القيسي والمترجمة على الصعيد القصصي وهي:

- أولاً: إن مدلول الحرب في حالة أتساع مستمر، فهو قد يكون حرباً انهزامية مدمرة تظهر البطولة فيها من خلال رفض الواقع ونتائجها المترتبة، والسعي إلى حرب حدودية فدائية بديلة كما رأينا في قصة (الطيور المهاجرة غرباً.. تأخرت) أو انتصاراً من خلال رفض سلب الحرية الفردية والإرادة بواسطة فعل (الانتحار) عندما رأى البطل أنه نوع من الحركة ورفض الإجبار والقهر كما في قصة (معسكر الاعتقال الصحراوي رقم 125)، أما في قصة (زليخة البعد يقترب) فقد كان الانتصار متكافئاً بين الفدائيين الأسيرين والجماهير البطلة. إلا أن مساحة مدلول الحرب تأخذ أبعاداً مضاعفة جديدة عندما يُجتمم الصراع بين البطل المثقف وقوى الجهل كما في قصة (تذكرني مع شويرت) أو بين البطل ومجموعة من طغاة العالم في (ومضات في أقاليم اللاوعي) أو البطل العائد من غربته ليجد كل شيء في بلاده قد تغير وأُستلب في (أيام مثقوبة)، بينما يكون هذا البطل رمزاً ثورياً على الاستغلال في (تلال الملح)، أو الإنسان المقلوف في مكان غريب وقاسي ومعادي من قبل قوى مجهولة كما في (صهيل المارة حول العالم).

- ثانياً: تشكل هذه القصص نسيجاً واحداً يغلب عليها صفة الملحمية في الصراع حيث تشبه القصص العالمية الكبرى التي تحكي المآسي البشرية لذلك نجد كل قصة منها على علاقة جدلية بالأخرى، وهي تركز على التناقض الصارخ بين ذات البطل وتوجهاته والواقع المحيط به، حيث تظهر الشخصيات بطولية غير مهادنة تتظر وتهداً قليلاً منطلقة متحفزة في أغلب الأحيان. لذلك نرى هؤلاء الأبطال يقودهم بناؤهم الفكري والنفسي إلى المواجهة. وبهذا تشكل رؤية القاص فأبطاله لم يختاروا قلوبهم بل وجدوا أنفسهم في حلبة الصراع، فالحرب السبيل الوحيد للمواجهة والدفاع عن النفس.

ثانياً: الموت

يحتل الموت ركناً مهماً في قصص جليل القيسي فضلاً عن أنه يشغل حيزاً واسعاً للنهايات القصصية، فهو خاضع لإرادة خارجية لا تكون منكشفة في الغالب يقابلها إصرار أبدي على المقاومة والتصعيد عند الإبطال، هؤلاء الذين يظهرون على مسرح قصصه، إن الموت لا يأتي كحدث طبيعي بل يتدرج الفعل التصعيدي إلى أن تتكامل الأحداث وتنضج، وبذلك تكون



نتيجة مؤكدة أن أوانها ، ويغلف القاص الموت بالكثير من الأغلفة الرمزية والتوهيمية حيث الموت السهل والطبيعي أمر نادر الحدوث في القصص.

وعلى الرغم من أن الموت حالة يغلب عليها التشاؤم قد يتلذذ به الإبطال أحياناً وينقادون إليه، إلا أنه ذو مغزى هام عند القاص عندما يؤدي إلى انكشاف الأبطال أمام القوى المقابلة التي قد لا تقتلهم بأيديها مباشرة أو بألة معينة بل قد يكون ناتجاً عن فعل أعداء أقل دموية ، وهنا يظهر الموت كروية تختطف الأبطال وتسلب أراذلهم.

إن ظاهرة الموت عند جليل القيسي تحمل الكثير من المعاني الفكرية المتشابكة ، فهي نتاج عدة تأثيرات تقف في مقدمتها الأعمال القصصية العالمية وخاصة للكاتب التشكي (كافكا)، وقد أوضح القاص ذلك بقوله (تأثرت بكافكا كثيراً عندما قرأت له وجدتني التقني وإياه بمعمق شديد في الرواية للحياة والأفكار والمعاناة والعذاب والحساسية)⁽¹⁾.

ولذلك جاءت الصراعات القصصية (برفع هذا الواقع إلى مرتبة الأسطورة ظاهرياً عبر التغريب والفتازيا وهو هنا يهدف بلا شك إلى الكشف عن حدة الصراع الاجتماعي ولا معقولة العالم الخارجي، وبطش القوى الغامضة التي تهدد عالم الإنسان)⁽²⁾، ونواجه ذلك في العديد من القصص منها قصة (الشوارع الأخرى أيضاً)⁽³⁾ حيث الأجواء الكابوسية المرعبة من أطفال ممزقو الأشلاء وكبار مذعورون مع ظهور راوي الحدث صوتاً متفرداً وكلي العلم فهو (يقوم بدور أساسي في تنظيم الخطاب وتأطيره، وصوته هو الصوت المهيمن. ولا يكون الحكيم إلا حيث يوجد الراوي)⁽⁴⁾.

أن ترى طفلاً يرتطم رأسه بإسفلت ويتلوى كالذبيح، أو امرأة شابة تقع وتحتض الإسفلت... كانت الأزقة الضيقة مفروشة بالأجساد،... غير أنها ظلت متراكمة بعضها على بعض، تهرع عليها الدجاجات وتنقر بللة سخيفة في المقل والشفاه والأرجل...⁽⁵⁾.

(1) مقابلة خاصة مع القاص أجراها الباحث في داره بتاريخ 22 / 10 / 1999.

(2) قصص عراقية معاصرة، ياسين النصير 33.

(3) مجموعة سهيل المارة حول العالم: 9.

(4) اللاتي والأسطوري في مملكة الانعكاسات الضوئية: 79.

(5) الشوارع الأخرى أيضاً: 9.

إن القاص لا يكشف بسهولة عن كينونة الخطر المحدق بالبشر فهو يثب بسيل جارف من الفعل المدمر وهو منهج خاص يسلكه للدخول في صميم الإشكالية التي تثير قلقه الوجود البشري برمته، أنه ثمن الرخاء والارتقاء الذي يجب أن يدفعه الإنسان في يوم ما في إشارة ضمنية إلى حرب نووية متخيلة. فهو يسعى إلى دفع سلسلة الأحداث إلى أقصى درجات عنفها مع تمسك واضح بالإبهام ومجهولية مصدرها وتركها لاستنتاجات المتلقي.

كانت المدينة تقلص كرتة مسلولة، وكان أيدي خرافية تعمل على تشذيبها، الشوارع تصغر... والجدران تنحرف برفق، والحدائق العامة تجف بسرعة... كنا نسمع أن جميع البيوت في القطاع الفلاني من المدينة تحولت إلى لون رماد السيجارة... بينما تحولت جدران جميع البيوت في القطاع الآخر إلى لون أصفر.

سمعنا أن جميع سكان القطاع الرمادي تحولوا إلى مخلوقات طويلة جداً ونحيفة... بينما تحول طوال أهالي القطاع الأصفر إلى مخلوقات قصيرة كأنهم خرجوا من تحت مكابس هائلة...⁽¹⁾ فإذا كان الوجود الانطولوجي^(*) واقعاً تحت تهديد صنعه الإنسان نتيجة إسرافه في استخدام العلم فإن القاص يقدم رؤية قصصية تجريبية سوف تتكرر في العديد من القصص من خلال العمل على وضع العلوم التطبيقية تحت مجهره الأيديولوجي لصالح الفن القصصي فينتج عملاً ذا طابع مميز:

وامسكني أحدهم بيده الطويلة ورفعني عالياً وبصق في وجهي نبرات من الأصوات المتقطعة وهزني مرات عديدة، وأعادني إلى مكاني بغضب... وتصورت أن هذه المعاملة غير متكافئة هي أبشع أهانة وجهت إلى طيلة حياتي... واسترسلت رغماً عني، في بكاء حار صامت ضارباً جيني بالجدار ومردداً: - هل أصمت؟ نعم؟ ما دمت لا أستطيع أن أقول ما أريد. لكنني كنت أجد في الصمت أهانة كبيرة⁽²⁾.

فالحدث المأساوي الذي وقع في الزمن الماضي كصيغة سردية للقصص يمثل رسالة من (ناج) من الواقع الرهيب إلى المستقبل، وكما يقول الكاتب صديقي إسمايل (إن إعفاء الإرادة

(1) الشوارع الأخرى: 11.

(*) الانطولوجيا: (الميتافيزيقيا العامة) البحث في كيان الشيء كموجود مستقل، دراسة الكائن في ذاته. للتفاصيل ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: 66.

(2) الشوارع الأخرى أيضاً: 13-14.



الإنسانية من كل التزام... لا تحررها من التمزق الدفين الذي يمثله شعور الجميع بأنهم ضحايا بغير ذنب أو جريمة إلا أنهم غير قادرين إلا على الرفض والانهزام...⁽¹⁾.
وفي قصة (إن عروقي تتحول الآن إلى لون البنفسج)⁽²⁾، تبدأ القوى الخفية بمطاردة البطل (صادق) خارجة من مرآة بغرفته لتبدأ في ضربه بشكل مبرح:
في الليلة الخامسة، ودون أن يعرف صادق لماذا دفعه الفضول للذهاب إلى شقته خرج الرجل من المرأة وجر خلفه صلياً كبيراً، ووضع بهدوء مسامير طويلة فوق منضدة صغيرة قرب سرير صادق، ومطرقة ثقيلة وخير بين أن يدخله في الثلاجة ليموت، أو ليصلبه مثل المسيح، قال صادق:

لكن لماذا؟

- كل شيء مقبول إلا الاستفسار

- لكن؟

- أنك غير مفهوم بالنسبة لنا... أمنحك فرصة الاختيار حتى الليلة المقبلة⁽³⁾.

وقد حاول القاص بقوة أخفاء نمط وأشكال تلك القوى الغريبة القاهرة لكي يعطي الفرصة لعقل المتلقي لاستقطاب تلك الرموز والقوى في سعي واضح لكشف الحالة النفسية التي تحتاج البطل وتعتصره لقتله، في سعي القاص المتميز بفنه أن يجد (قوة اقناعية خفية في مهارته في الاختيار، فقد يعطي لروايته شكلاً معيناً من أجل أن يجعل القارئ مدركاً لتوقعاته...)⁽⁴⁾.

قال في نفسه: سأطلب إليه أن يصلبني مثل المسيح وأحاول أن أستغفله لا ضربه بالمطرقة:
سألها: أيها أهون الموت مصلوباً أم داخل الثلاجة؟⁽⁵⁾.

إن حرية الاختيار الذي يتساءل عنها (صادق) لا تضمن البقاء فهي طريق للموت البشع:
أستفسر (صادق) فيما إذا كانت لديه طريقة ثالثة لقتله. قال الرجل أوه كثيرة ومتنوعة مد صادق يده وأختطف المطرقة وهجم على الرجل بجنون. قفز الرجل في الغرفة. استنجد الرجل

(1) المتمي، غالي شكري: 90.

(2) مجموعة زليخة البعد يقترّب: 14.

(3) أن عروقي تتحول الآن إلى لون البنفسج: 15.

(4) فن الإقناع، لارمن هارتغايت: 174.

(5) إن عروقي تتحول الآن إلى لون البنفسج: 21.

بصوت مثل الوصوصة خرج ثلة من الرجال من المرأة وهجموا على (صادق). كانوا جميعا يشبهون الرجل... وقال:

- اقتلني بسرعة التمييز مستحيل... كلكم... انغمس المسار الأول حتى نهايته في كف صادق... وبعملية ميكانيكية أدخلوه في الثلاجة، وأغلقوا عليه الباب صرخ من داخل الصندوق البارد المظلم، جنباء... جنباء... قليلون هم أولئك الذين يصدقون أن مثل هذه الأشياء تحدث في عالم اهتز كل ما فيه. وأضاف بحزن... لكن لماذا يبدو كل شيء على ما يرام بالنسبة للكثيرين... حرك يده اليمنى كانت ميتة. راحت تتململ برفق... قال في نفسه، أن عروقي تتحول ألان إلى لون البنفسج. وفي جو الثلاجة المظلم البارد جدا، أدرك بكثير من الحزن معنى أن يموت الإنسان لوحده... وغمغم بصوت ثلجي إن الحاجة إلى العدالة تأكلني، ونام إلى الأبد⁽¹⁾.

إن العزلة الدموية المواجهة للبطل وسيلة قهرية تؤدي بالمصير الإنساني بعد أن تنحسر عنده حرية الاختيار الحقيقية بين الموت برداً أو صلباً، لأن ترك المصير الإنساني يواجه بهذه القسوة عمل جبان لدى القاص.

إن مثل هذا التناول ليس (نتيجة لسادية الكاتب ورغبته في الانتقام من بني البشر وفي تعذيبهم، تنفيساً عن آلامه الخاصة المكبوتة)⁽²⁾ لأن تشعب رؤى القاص وشفافية الآمال ورومانسيتها والتوقعات واصطدامها في النهاية بالحالة العيانية تؤدي إلى إثارة ما هو خاف ومجهول في هذا الواقع لان (الأشياء تتكشف للفنان العظيم بأسرع مما تتكشف للعالم، وفي وقت مبكر)⁽³⁾، كما أن إشارة القاص إلى الألوان لها مغزاها في عملية يقول عنها الكاتب الفرنسي روجيه غارودي (إن المحدثين قد حرروا اللون، فاللون الأحمر الصافي والأزرق أو الأخضر يعتبر ألان - واقعاً في حد ذاته - وهذا يتيح الفرصة لمولد الفن التجريدي)⁽⁴⁾، لذلك اهتم القاص بالألوان كثيراً في قصصه وعناوينها.

(1) إن عروقي تتحول ألان إلى لون البنفسج: 23-24.

(2) فن القصة، محمد يوسف نجم: 126.

(3) رؤية دستوفسكي للعالم: 94.

(4) منهج الواقعية في الإبداع الأدبي: 119.

ويظل الموت مطارداً للأبطال في قصص أخرى ففي قصة (سفرة الجسد الأخير)⁽¹⁾، يهدد الموت البطيء أبطال القصة، عندما يكون نتيجة لنقص الأوكسجين بعد دفن أبطال القصة وهم أحياء:

أنها لحقيقة دامية أن يعرف الإنسان وبوعي، أنه سيضاجع الموت...

- من أجل قليل من الأوكسجين.

- حقاً ما أسخف أن يموت الإنسان من أجل قليل من الأوكسجين⁽²⁾.

وإذا كانت فكرة الموت تأتي بهذه القسرية القاسية فإن التساؤل القاص الفلسفي يتمحور عن الحياة ووجودنا فيها وكوننا ضحايا لأشياء تافهة، فإذا كان الإنسان عند الوجوديين (ليس بشيء ووجوده نفسه هو عبث، أي مجرد من كل معنى، فالإنسان يوجد قبل أن يتحقق)⁽³⁾، فإن هذا الوجود عند القيسي يتسم بطابع القسوة ولكنها ليست خالية من الأمل والبحث عن الخلاص وهذا ما يشكل هاجساً في ذات القاص، كما أن القيسي في قصصه الأخرى عن الموت يستعين بالوسائل التكنيكية الحديثة من تجريدية وتجريبية، وهو يسعى إلى نتاج أعمال قصصية جديدة تحمل طابع الاستبطان الداخلي عبر أسلوب تداعي الأفكار أو تيار الوعي مع بقاء عنصر المأساة واضحاً فيها وهو ما يبدو في قصة (في زورق واحد)، حيث حالة القلق الشديد بسبب تداعيات الواقع السياسي والاجتماعي والنفسي تجاه المثقف العراقي نتيجة لفشل ثورة 1958 في تحقيق آمال الشعب العراقي، وقد أفاد القاص من (تيار الوعي في عملية الربط بين الفواصل المأساوية للحياة والكشف عن العمق النفسي للشخصية وعن الشمول الاجتماعي للحدث)⁽⁴⁾.

إن هذه القصة هي نموذج لقصة الأفكار الداخلية للنفس الإنسانية المعذبة، فجاءت على شكل هواجس داخلية وأفكار موزعة بين الشخصيات القصصية والموجهة نحو بطل القصة (سعيد) أولاً وذواتهم ثانياً:

(1) مجموعة زليخة البعد يقترب: 100.

(2) سفرة الجسد الأخير: 100.

(3) المعجم الأدبي: 290.

(4) القصة القصيرة في العراق / 67-73: 14.

سميرة: لأول مرة بعد سنة من غياب أخي سعيد طلبت إلي والدتي أن افتح باب غرفته لا تخلص من النفايات... كنت أراها كما لو تتخيل ابنها الذي هجرنا دفعة واحدة، بصمت، ودونها سبب⁽¹⁾.

فالقاص بمحاولة الوصول إلى شخصية (سعيد) من خلال خواطر شقيقته (سميرة) يقدم تفسيراً لظاهرة المثقف في مجتمع مُحطَّم وهو يعبر عن فهم متطور للفن الذي هو (تفسير للحياة واكتناه لإسرارها، فمعنى ذلك أن الفن المبدع، هو الذي يوفق إلى استبطان خوافي النفس الإنسانية، عنصر الحياة الأول وإيرازها والتعبير بقوة وصدق)⁽²⁾. وصوت الراوي (سميرة) نافذة نطل من خلالها على الأحداث وتطورها مع عدم إغفال القاص للأصوات الأخرى (الأب - سعيد) التي جاءتنا على شكل خواطر داخلية عبر تصوير القاص لردود أفعالها الداخلية والخارجية:

الأب: في الدائرة لا أحد يعرف أن أبني اختفى... ما زلت في حيرة من غياب هذا الابن البار، الصامت، الهادي، الواقعي النظرة، والفهم لكل شيء... منذ غيابه قبل سنة حولني هذا الإنسان أمام زوجتي وابتني إلى أكبر كذاب...⁽³⁾.

لقد جاءت عملية السرد القصصي لدى القاص في هذه القصة بمباشرة ووضوح في التعبير وانسيابية للأفكار وباستخدامه للزمن الماضي الذي يتحول في السرد القصصي إلى الآنية، حيث غالباً ما يعزز الراوي هذا الاعتقاد لدى القارئ باستخدام ألفاظ تؤكد أن الأحداث تقع في الحاضر⁽⁴⁾، كما أن استخدام القاص لضمير المتكلم كان قريباً من ذات الشخصية المحورية سعيد بتوظيف هذا الضمير ليقص عن (الآخر) أي عن (سعيد) وبهذا تمكن القاص من وضع (الأنثى والآخر) في إطار خدمة الحدث والحكي القصصي المتمركز في قضية غياب (سعيد):
خواطر سعيد:

19 السبت: ما معنى السعادة؟ ولم هذه المحاولات المختلفة في تفسيرها...

(1) في زورق واحد: 53.

(2) فن القصة، محمد يوسف نجم: 136.

(3) في زورق واحد: 54.

(4) البناء الفني في رواية العربية في العراق: 62.

10 الأحد: أتصور أن أجمل حياة تتميز بقدر من المعاناة، ترى كم يكون حجم المعاناة في حياة فقيرة، ومجتمع منافق..

14 الثلاثاء: إن الإنسان الذي ينقصه روح المرح ينبغي أن يعامل باحتقار...⁽¹⁾

فالقاص عندما يستعين بأسلوب الخواطر بكشف عن نمط الشخصية المحورية المخفية مرئياً والحاضرة جدلية ومغزاها واتجاهها بإشارات موجزة على شكل موجات واطئة الصدمة ليمهد للحدث المركزي الواقع في الماضي والذي سيعلم في المستقبل:

سميرة: الهي لم الوهم قوي الفعل... ما أصعب أن يرتاب المرء دائماً.. أجل لان الارتباب الطويل يزلزل الإنسان، والدتي اقتنعت، واسترجعت بشاشتها ونشاطها وحتى شهيتها... أما والذي فيعيش ارتبابه الصعب بصمت... انطلقت أبحث عن (سعيد) بعناد... وفي السنة الثانية لغيابه عرفت أنه مات أثناء التعذيب كثوري أصيل في أحد السجون. والذي ما زال يأتينا بين الحين وآخر بالرسائل.. والدتي تذبل تارة، وتتعش تارة... والحقيقة معي وحدي فقط⁽²⁾.

أما في قصة (غرفة سوسن الحبيبة)⁽³⁾ فإن القهر الاقتصادي هو محور المعاناة الإنسانية، فعندما يجتمع الفقر والجهل والعواطف الحاملة في بيئة واحدة، وهي بمجموعها من (القوى والعوامل الثابتة والطارئة التي تحيط بالفرد وتؤثر في تصرفاته في الحياة وتوجهها معينة)⁽⁴⁾ ينشأ نمط من الأوضاع الأسرية والاجتماعية العامة قوامها المعاناة المستمرة:

كان والذي عاملاً، وظل كذلك إلى أن أحيل إلى المعاش عام 1950 وهو يبلغ السبعين من عمره... لم يكن يمتلك سوى جسده الضخم، وطاقاته، وحيوته، لم أرى أنساناً في سذاجته، وطيبته... وكان مجرد كرة بيد والذي تلعب به كيفما تشاء... كان كل طموحه هو أن يرضيها، بل عمل المستحيل من أجلها، ومن أجلنا نحن الصغار الذي كان الجوع يطحنا دائماً⁽⁵⁾.

لقد شغلت قضية الفقر مساحة هامة من تفكير القاص فكانت شخصياته تتخذ أحد المسلكين من ردود الأفعال، الأول: الرد القوي المتمرد على الإفقار المتعمد والآخر: الرضوخ

(1) في زورق واحد: 59.

(2) نفسه: 63-64.

(3) مجموعة في زورق واحد: 73.

(4) فن القصة، محمد يوسف نجم: 22.

(5) غرفة سوسن الحبيبة: 75.

للواقع المرهون، وقد استمد القاص مرجعيته من خلفية معاناة حياتية عاشها في طفولته وأيام حياته الأخرى مما جعله قريباً من نبض أبطاله وبيئاتهم وتفكيرهم، ولهذا فإن الفقر لدى القيسي معادل قوي للموت:

كنا نملك غرفة لا بأس بها على مبعدة أمتار من الباب الرئيسي نؤجرها باستمرار بدينارين أو بدينارين ونصف شهرياً... ونحن في ذروة أزمتنا المالية، نزلت أسرة تتكون من زوج وزوجة في الغرفة... كانت الزوجة جميلة، رقيقة... والزوج إنسان عذب الطبع.. كان زوجته تلاطفني... وتمحضني حناناً غريباً... بل ولأول مرة، وفي سن الثالثة عشرة عرفت حنان المرأة...⁽¹⁾

إن اعتماد القاص على أسلوب تيار الوعي يبين حاجته المستمرة إلى استبطان دواخل شخصياته فضلاً عن ارتباط الحدث وبيئته بدخيلة الراوي المشارك عن طريق السرد التقليدي لرواية حدث ما أو مجموعة أحداث متشابكة ومتراصة وقعت في فترة زمنية ماضية فكان أن استعان بالارتداد إلى تلك الفترة أو ما يسمى بـ flash back في العودة إلى زمن ماضي بالتناظر مع أسلوب المنولوج الداخلي، كما كانت فكرة البديل المعنوي بارزة لشخصية الراوي التي تعاني من عقدة الشعور بنقص الحنان الأمومي والحرمان العاطفي، فكانت (سوسن) البديل اللاشعوري عن الأم عند (عماد)، إلا أن القاص لا يترك شخصياته من دون أن تحصل على نصيبها من المعاناة والإشكاليات، (سوسن) تعاني هي الأخرى من حرمان الاقتران من حبيبها الأول بإضافة إلى ضرب زوجها المبرح لها في فترات ثورته الغاضبة عقب احتسائه للخمر: سوسن: مسكين والدك... ما قيمة رجل مثل والدك؟ صحيح عندما يضربني أحمد أشعر بألم شديد، ولكن أشعر أن أعلى رأسي رجلاً أحترمه وأخاف منه... أنه دائماً يجعلني أشعر بأنني امرأة حقيقية.... وأحمد يضربني لا إرادياً. أنه يفقد وعيه أحياناً...⁽²⁾

إلا أن النهاية المأساوية التي تنتظر (سوسن) كانت واقعا قائما ومتوقعا باستمرار: ثلاث سنوات مرت في تلك الغرفة مع سوسن في حلم... ذات ليلة صيفية مشؤمة هاجت أعصاب (أحمد ماطور)، وحاصرتة تلك المستيرية. وانهاled ضرباً، وركلاً على سوسن الحبيبة وسقطت البائسة من فوق السطح على رأسها وماتت...⁽³⁾

(1) نفسه: 79 — 80.

(2) غرفة سوسن الحبيبة: 83.

(3) نفسه: 89.



وهكذا يظهر الموت حالة قسرية ناتجة عن فعل هستيري يصيب الإنسان، وإذا كانت (سوسن) الرقيقة الحنون رمزا كونياً للعاطفة المتدفقة التي تنتهي بهذه القسوة، فإن القيسي يريد أن يقول بصورة لاشعورية، إن الأشياء الجملة والقليلة أصلا في حياتنا سرعان ما تنتهي وتنتلشي وكأن يدا قرية تطارد أفراسنا باستمرار.

وهذه الفكرة الجدلالية تراود القاص في قصة أخرى وهي قصة (مريم)⁽¹⁾، فلا زالت المرأة تشغل حيزا هاماً من تفكير القاص، فهي كائن شفاف جميل يصعب الوصول إليها، وعلى طريقته في ارتداد إلى الماضي يتذكر (جمال):

ما أن أتذكر أسمها، حتى تلهبني غبطة واهية، وحزن علقمي وتأخذني نشوة لذيذة، وأطلق لا إرادياً آهات متتالية، وتنبثق من طبقات لا وعيي ذكريات غائمة... ذكريات تشبه الحلم مع مريم... الرقيقة الساحرة الجمال ابنة الثالثة عشرة... وعندما أحاول أن أتذكرها يجب أن أعود أكثر من ثلاثين سنة إلى الوراء⁽²⁾.

وعندما يستعرض تلك الأيام تبرز القضية الطبقية والعوز المادي التي لا تزال تطارده في أغلب قصصه الرومانسية والاجتماعية، فالفقر والحرمان معادلان مؤكدان للموت والقهر وان الحاجة إلى الشعور الرومانسي تعويض مؤقت عند أبطاله عن ذلك الحرمان المادي والنفسي (غبطة زاهية، حزن علقمي)⁽³⁾، وكل هذا بخلفية من (الظروف الاجتماعية التي تتدخل بشكل أو بآخر في توجيه عملية الإبداع سواء كان هذا التوجيه في شكل تحديد لموضوع الإبداع أو في شكل تقويم لما يتم إبداعه)⁽⁴⁾.

كانت مريم حوراء مستديرة الوجه... كان والدها ثرياً ثراءً فأحشأ، وكان كل شيء مبذولاً في ذلك البيت، بل حتى المستحيل كان ممكناً وموجوداً فيه. ما أكثر ما كنا نملأ نحن الصغار في الأماشي بطوننا من أكوام فضلاتهم⁽⁵⁾.

(1) مجموعة في زورق واحد: 171.

(2) مريم: 171.

(3) نفسه: 171.

(4) الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية العربية، مصري عبد الحميد حنورة: 13.

(5) مريم: 174.

إن من المهم الإشارة هذا إلى وجود نمط من التناقض الغريب والقاسي في عالم القاص لتجد كل شيء صارخاً متطرفاً إلى أقصى الحدود فالجوع الشديد يقابله التخمّة والفقر يقابله الثراء الفاحش والمستحيل يقابله الممكن، فالقاص يصنع عالمه وهاجسه الأوحاد الذي يطارده أن لا عدالة في هذا العالم:

ذات صباح صيفي جميل كنت جالساً في ظل الجدار مع عدد من أصدقائي... أشارت إلي مريم من بعيد أن اذهب إليها... انتابنا جميعاً خوف شديد، لأنه لا يوجد في الحارة كلها من لا يهاب أسرتها... كنت أرتدي دشداشة مقلّمة قدرة... تأملتني لأكثر من دقيقة بصمت أخرس... قالت:

– أتعرف يا جمال إنني ارتاح كثيراً عندما انظر إليك؟

واردد مع نفسي: يارب، لو فقط لي ماذا تريد وبسرعة... وكلما نظرت إليها وإلى جيدها، وشعرها، كنت أقول: لم هي نظيفة إلى هذه الدرجة؟ لماذا بنات حارتنا، وأختي أيضاً وحتى والدتي وسخات ومهملات... وأضافت:

– اسمع يا جمال أنت يجب أن تغسل نفسك غسلاً جيداً... ودست في يدي ورقة نقدية من فئة عشرة دنانير...⁽¹⁾

فميل القاص إلى التكثيف الصوري سواء أفي الإشارة المحملة بالدلالة أو المباشرة يؤدي إلى فهم سريع للحالة العيانية المرئية وإن المباشرة فيها ليست سطحية مع تأخير واضح لنقطة الذروة المركزية في القصة، وهو ما درج عليه القاص في عدد من قصصه لأنه بذلك يؤخر (نقطة الانطلاق في القصة فلا يدلي إلى القارئ بشيء عنها حتى تبرز الشخصية وتحسر يدها اللثام عن الحوادث)⁽²⁾.

لذلك كانت عملية الانجذاب المعكوس (سوسن باتجاه عماد) طرح نفسي خفي متخيل من القاص عن جدلية الصراع بين الغني والفقير في المجتمع عندما يصبح الدافع متضخماً في الانقياد من الغني نحو الفقير ومن الفتاة نحو الغنى، وهي رؤية يعبر بها القيسي عن ضرورة فهم الطبيعة النفسية للبشر بغض النظر عن الحواجز المصطنعة.

(1) نفسه 174 – 175.

(2) فن القصة، محمد يوسف نجم: 136.



لذلك فإن الاتجاه النفسي في القصة ليس عنصراً دخيلاً يريد القاص ترفاً فنياً وإنما هو نمط من التعبير السيكولوجي لما تعتمل في النفس البشرية من المشاعر المتوحدة أو المتضاربة وهي أيضاً، انعكاس عن لا وعي ذلك الإنسان حيث أن (الاتجاه الإنساني في القصة... من طبيعة العمل الفني مهما تكون صورته)⁽¹⁾:

مريم أدمت رفقتي أدمانا شديداً إذا غبت عنها يوماً واحداً كانت تصاب بحالة نفسية مضطربة⁽²⁾

إن القاص لا يظهر صورة معينة أو حالة نفسية إلا ويكون قد هياً لنا النقيض الاصطلاحي وهي علامة بارزة في نهايات بعض القصص حيث تدمر الأشياء المبعثرة أصلاً بفعل تواجدها الزمكاني والقدري الخاص:

توطدت علاقتنا بعد سنوات وأيقظت في أحلاماً، وحباً، وأمالاً لا حدود لها، وأصبحت واحداً من الأسرة، بل واحداً معبوداً، أنهت مريم دراستها الإعدادية وقررت الأسرة إرسالها إلى الجامعة في بغداد... ذات ظهيرة خريفية كنت واقفاً مع أصدقائي في الساحة الصغيرة نتكلم عن السنة الدراسية الجديدة، فإذا بصوت طلق ناري يدوي داخل بيت مريم... بعد لحظات دوى صراخ وعويل، وزعيق أم مريم، ركضت إلى البيت، وسمعت شهيق ومديّة الأب وهو يصفع رأسه بقوة وردد: يا رب... يا رب... ماذا فعلت فعلت.... وكانت أم مريم تخمش خديها يحنون وهستيرية: وسألت بفم جاف:

— ماذا حدث؟

— ماتت مريم... ماتت يا جمال؟ ماتت هكذا بالصدفة...⁽³⁾.

فالموت يبقى هاجس الإبطال وقدرهم المحتوم تلك الحقيقة التي تهشم ما بداخل الإنسان من ألق، فالموت (صدقة) و (خطأ) يعقبه موت آخر (انتحاراً):

(1) فن القصة، محمد يوسف نجم: 136.

(2) مريم: 181.

(3) نفسه 183-184.

ومع بداية أوائل الربيع انتحر الأب بنفسه للسدس...⁽¹⁾.
وبهذا فان صورة الموت لدى القاص يتخذ أشكالا عدة:

1. موتاً على يد قوى غريبة قاسية.
2. موتاً لأسباب سهلة ولكن مهمة ، كنقص الهواء في المكان المحصور.
3. موتاً لأسباب مرضية نفسية أو فكرية.
4. موتاً بالصدقة والخطأ.
5. موتاً بالانتحار الذي يعقب خطأ جسيم.

(1) نفسه: 184.



المبحث الثاني البطل المحيط المتوترعضلاته

يعد البطل المحيط علامة بارزة عند قسم هام من أبطال جليل القيسي، فقد سلكت الكتاب القصصية عنده طريقاً يظهر فيه التأثير واضحاً في الرؤية الفلسفية والنفسية بالأعمال الغربية كونها تميل إلى الحديث عن الإحساس الفردي بالبيئة، فاهتمت بالوجود الفردي المنعزل في عالم دائم التسرب والتداعي، كون الإحساس بالعبث يجبر العقل البشري على رؤية قائمة على منظور جديد بعيد عن التصور الاجتماعي التآلفي المتفائل، حيث كان مثل هذا الموقف عند (فرانس كافكا) أبرزاً (لمفهوم اللاحقية)⁽¹⁾، عندما يستيقظ بطل (المسخ) صباحاً ليجد نفسه وقد تحول إلى خنفساء أو صرصار كبير بشكل ممسوخ، لهذا كانت أولويات الوجود البشري المفقود عملاقاً قاسياً عليه.

أما (ساتر) فإنه أتخذ من قضية الشعور الحاد عند هذا الإنسان الوجودي اتجاهها جوهرياً حيث (اللاحقية، رفض الناس للمقاييس الحضارية)⁽²⁾، مما قاده إلى التفكير في (الانانية أو ألهو وحدية) بصورة متطرفة، باعتبار (الأنا) الفردي هو المقياس والذات هي الإنطلاق التام والحقيقة، أما سائر (الانوات) فليس لها وجود مستقل أكثر من رؤيا الأحلام⁽³⁾.

كما أن الوجودي الغربي لا يهتم كثيراً بالمسائل الباعثة على اليقين الروحي والتابعة من الدين والأخلاقيات التراثية لأن (التميز الوحيد الذي يهيم هو بين الوجود والعدم)⁽⁴⁾، فكان أن ظهر هذا الفرد (الغربي) الوجودي كارهاً لمحيطة وللحياة لأن القيمة العليا لديه هي الحرية الشخصية، بغض النظر عن تداعيات مثل هذا الإحساس وتأثيرها على المجتمع الذي يتحول أفراداً إلى جزر متفرقة نائية عن بعضها البعض في بحر المجتمع⁽⁵⁾.

(1) اللامتامي، كولن ولسن: 33.

(2) اللامتامي: 23.

(3) ينظر: الوجود والعدم، جان بول سارتر: هامش 382.

(4) اللامتامي: 29.

(5) للتفاصيل ينظر: عن الوجودية:

وقد ضاعت في خضم هذه الأطروحات الفكرية حقيقة الصواب والخطأ لأنها لا تشكلان جوهرًا مهمًا لدى الغربي، وقد لخص كولن ولسن هذه الجدلية الغربية بقوله: (الصحيح والخطأ هما مصطلحان نسبيان ليس لهما معنى نهائي، أما الحقيقة الكامنة وراء الصراع الإنساني فإنها تتمثل في الرغبة في التأكيد على الذات. ولا يوجد هنالك من هو على صواب أو خطأ، وإنما يريد كل فرد أن يعتبره الآخرين مصيباً) ⁽¹⁾.

لذلك فالضغط الواقع على هذا الإنسان ناتج عن إشكالات حضارته وأهمها:

- أولاً: التطرف في استعمال الحرية الفردية، مما خلق تداعيات أدت إلى إشكالات وجدانية خطيرة.

- ثانياً: الشعور الحاد بالغربة والاستلاب عن المحيط وهو (الخروج الاضطراري من الجوهر الإنساني، وتقمص الإنسان لشخصية غير إنسانية، بعوامل البيئة الاجتماعية، وتوافر كل عوامل هذه البيئة الاعتسافية على خنق كل قدرة إنسانية أصيلة) ⁽²⁾.

- ثالثاً: التشاؤم النابع من طبيعة تلك الحضارة القائمة على الاستغلال التام للقدرات الجماعية لصالح الوجود الفردي (الرأسمالي). وقد لخصها شوبنهاور ^(*) بقوله (الإنسان لا يعرف الشمس ولا الأرض. ومن هنا ينبعث التشاؤم، لأن الذاتية التي تحصر الكون كله في ذات الإنسان باعتبارها محور كل شيء، تعجز عن الانسجام بهذا الكون، ومن عدم الانسجام هذا يستفز الإنسان التشاؤم في نفسه) ⁽³⁾.

- رابعاً: إن عبث الحياة الإنسانية في ظل هذا الوجود القاسي ولد شعوراً حاداً بأن الجماعة البشرية ذاهبة صوب حتفها النهائي، وإن الاكتراث بمصير هذا الجماعة أمر محزن وعيبي. وقد رده المفكر والروائي الفرنسي (البرغامو) إلى أربعة أشياء قد تجتمع أو تنفرد في الذات الفردية ولكنها كفيفة بأدلجة الشعور الفردي على وفق هذا الاتجاه ⁽⁴⁾:

(1) سقوط الحضارة، كولن ولسن: 15.

(2) الطريق والحدود: 48.

(*) شوبنهاور: 1788 - 1860 فيلسوف ألماني متشائم له (الجلد الرباعي لتبدأ السبب الكافي). ينظر: شوبنهاور، انظرية كريسون، ترجمة د. أحمد كوي، دار بيروت للطباعة والنشر، 1958: 3.

(3) الطريق والحدود: 39.

(4) ينظر: موسوعة المصطلح النقدي، البركامو، أرنولد هنتلي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة: 580.

1. الطبيعة الآلية في حياة كثير من الناس مما يدفعهم إلى التساؤل عن قيمة وجودهم وغايته.

2. الإحساس الشديد بوقع الزمن وقوته التدميرية في الذات المحاصرة.

3. الإحساس بان الإنسان مركون في زاوية ومتروك في عالم غريب.

4. الشعور الحاد بالعزلة عن المحيط الخارجي، الذي قد يتطور بشكل مرضي نفسي إلى العزلة النفسية عن ذاتها أيضاً.

لذلك كان كابوس العيشة المشخص في الذات الشخصية عند الغربي شغلاً شاغلاً لفكره طوال عقود طويلة فهو وجود عديم الهدف بالمعنى الانتولوجي، مفقود القيم، هلامي التكوين، عبثي النظرة والمضمون وبالمقابل تتميز شخصية البطل العربي المحيط بتباين ملحوظ عن مثيله الغربي الوجودي اللامتامي العبثي وذلك تبعاً لاختلاف البيئة المحيطة لكل منهما، ثم الإرث الحضاري والفكري والديني الذي يحمله كل منهما، ويقع هذا التباين في:

- أولاً: مأساة الفرد الغربي تقوم في أطار أنواع من العلاقات هي وليدة حضارته المادية وأجوائه المناخية، حيث يسود أوربا بصورة عامة الجو البارد مما كان له أثره في سلوكيات أفرادها المتسم بالبرود العاطفي والشعوري والقسوة في التعامل فضلاً عن الصلف والإحساس بالتفوق العرقي على الأقوام السامية والأفريقية (الحامية)، في حين يتسم الشرقي بدفء المشاعر والعاطفة، حتى صار الشرق قبلة لشعراء وكتاب أوربا لما يفتقدونه في بيئاتهم.

- ثانياً: إن البطل العربي المحيط هو في حقيقته منتم مأزوم يؤمن بتراجيدية الأوضاع القائمة⁽¹⁾ ولكنه لا يشعر بعث الوجود القائم أمامه بالشدة نفسها التي لدى الغربي، فعمق الأزمة التي يعيشها يشكل هاجساً حياتياً ونفسياً، كما أنه يستمر في ارتباطه بمجتمعه بشكل أو بآخر من دون أن ينقطع عن واقعه.

- ثالثاً: تفرد البطل المحيط العربي في علاقته بالمرأة، فبينما كانت تمثل حاجة بيولوجية غريزية عند الغربي، ولا يقدمها على حريته الشخصية المطلقة، مع تقبل المرأة لهذه الفلسفة، نجد

(1) ينظر: المتامي، غالي شكري صفحة: 64 وما بعدها.

البطل العربي يمتلك لنظرة أكثر التزاماً ورومانسية، فهو وإن كان واقعاً تحت ضغط الكبت والتابو^(*)، إلا أنه اعتبرها قريناً جنسياً وإنسانياً، لها حاجاتها وتطلعاتها. ويمكن أجمال هذه العضلات بما يأتي:

أولاً: الاستلاب^(*)

إن تحويل القدرة الذاتية للفرد إلى فعل مسيطر وموجه من قبل قوى خارجية وبالتالي وانسحابها إلى جزئيات ومفاصل العلاقات الإنسانية، يمثل حيزاً واسعاً في قصص القيسي، والذي سماه المفكرون بالاستلاب^(*)، والذي أهتم به الكتاب الغربيون ولا سيما فرانس كافكا، الذي كان يرى وقوع الإنسان في دائرة الملاحقة الأبدية من جهات وقوى طاغية تقرر مصيره، مما يعني عبث المواجهة وحتى محاولة ذلك، كما في قصص المسخ والقصر.

إن مثل الانتظار الطويل وعبث المقاومة النابع من الإحساس الشديد بالضعف عند هؤلاء القصاصين والمفكرين، فضلاً عن الخوف مما سينجم عن التقدم الحضاري من طغيان الآلة على الوجود الإنساني، كل هذا أدى إلى أظهار الهوة الفاصلة بين الإنسان ككيان مستقل، والمحيط الذي حوله سواء أكان بشرياً أو شئياً، لذلك ظهر أبطال القاص كغيره من القصاصين مبالين إلى العزلة عن المحيط الخارجي بشكل قسري واضطراري في أغلب الأحيان كرد فعل هروبي من الصدام ولا سيما عند الإبطال المثقفين نتيجة لانعدام التأقلم مع المجتمع أو لشعورهم بالحرمان العاطفي بعد أن فقدت الأشياء صفاتها الأصلية وقيمتها وغدت شرهة للسيطرة والاستلاب.

وبهذا نجد أن مفهوم الاستلاب يتطور، ويعزز عند القيسي من حالة استغلالية يحته إلى صورة من صور القهر المبرمج المتعسف المصادر للحرية الإنسانية الحقيقية.

(*) التابو tabu الحرم أو الحرام: اصطلاح انثر وبولوجي يقصد به عزل شخص أو حضر عمل شي، بحجة أنه خرق لكل النظام الثقافي. ينظر موسوعة علم النفس والتحليل النفسي: 375 / 2.

(*) ورد في لسان العرب: الاختلاس، 1 / 471 مادة (سلب) كما ورد في معجم الوسيط: سلب الشيء سلباً، انتزعه قهراً، 1 / 441.

(*) الاستلاب: حالة الفرد الذي يكون نتيجة لظروف خارجة عن إرادة اقتصادية أو دينية أو سياسية، قد انقطع عن الالتئام إلى نفسه أو عن الشعور بأنه المتصرف في نفسه فيعامل معاملة الشيء بل يصبح عبداً لنفس إنجازات الإنسانية من اختراعات آلية والنظم الاجتماعية والأوضاع السياسية التي تثار ضده. ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب 314.

وهذا يقودنا إلى اكتشاف حقيقة تبلور الحالة النفسية التي يقع تحت عبثها الإبطال، فعندما يكون للبطل نظرته الخاصة إلى الآخر المستقل عنه - لأن الفردية إحدى مواصفات الطبيعة الإنسانية - تكون الكوابح الاجتماعية عند البطل في هذه الحالة ضرورية إذا كان هناك توافقاً عياناً حقيقياً بين البطل ومجتمعه، وعندها يظهر البطل حالة منسجمة مع الآخرين ليتحول إلى منتم وإيجابي، أما إذا كان هذا التوافق مفقوداً وساد الرفض والقهر ثم تجاوزها إلى الحرمان بتأثير من التابو كمنع قوي - اجتماعي - خاصة فانه يؤدي إلى العجز التام عن قبول كل المعايير التي يريدتها الآخرون ويؤدي أيضاً إلى شعوره بالإحباط في المحيط.

إن البطل المحبط المستلب يهدف إلى الانفكاك عن سيطرة الآخر، وهذا لا يتم إلا من خلال:

1. إحلال المعاني الإنسانية الشاملة محل الفلسفات التفوقية والاستعلائية الضارة.
2. القضاء على الاستغلال الشيعي والالي والاجتماعي والاقتصادي، والتي تبعث قدراً هائلاً من الكوابح في الوجود الإنساني.

إن القصص التي تناولت هذا المضمون تدور في عالم من الغموض حيث مرجعية الإبهام الموظف الذي يشكل ميزة طاغية في هذه القصص. ففي قصة (ثلاثة تلال من الجراد)⁽¹⁾ تظهر قوة ميكانيكية غامضة تقرر شحن مجموعة من البشر مسلوب الإرادة إلى حيث (يلتقي السماء بالأرض)⁽²⁾ في جو من الترقب والقلق والتوتر. ويلعب العنصر المكاني دوراً استنفادياً مضافاً للإرادة البشرية حيث يبادر الراوي الذي هو بطل القصة في نفس الوقت:

لا أحد يبتنا يعرف متى جئنا إلى هذا الخان الطيني. وبعد أن دخلنا جميعاً إلى الخان، تقدم أحد الرجال، وكان مصنوعاً من جديد، فاستند إلى مفتاح كبير جداً، وانطلق يتكلم قائلاً:

- في المرة المقبلة حتماً تصل تلك الآلة التي نشحنكم فيها⁽³⁾.

في عالم كهذا تتحول ماهية الأشياء من مكان وهواء وضوء ولون وأصوات إلى خارج حدود السيطرة، ومساهمة في استلاب البشر لهذا يظهر العالم للبطل (بالغ القذارة، ويخيل إليه أنه ليس بالإمكان فعل أي شيء، وعليه أن يقبل بالأمر على علاقته، ولا يلبث شعارهم نم ولا تتحرك - أن

(1) مجموعة سهيل المارة حول العالم: 18

(2) ثلاثة تلال من الجراد: 18

(3) نفسه: 18

يصبح شعاراً اجتماعياً عاماً⁽¹⁾، وبذلك استطاع القاص أن يجعل من هذه الأشياء في بنية القصة أدوات استلابية نامية بعد تجريدتها من صفاتها المثالية، فالصمت يتحول من حقيقة فيزيائية إلى حالة مُغلة بالترقب والتوقع المريب:

و ذات مرة كنا كعادتنا نغط في صمت أخرس، فإذا بطنين داو يغلف أطراف جدران الخان وكان على أطراف الجدران الأربعة ثقوب كبيرة يهب منها الهواء علينا ولا ترى من خلالها إلا ظلاماً دامساً. وظل دوي الطنين يشتد بقوة... وفجأة، إذا بآلاف من الجراد تندفع من الثقوب وتخط من كل مكان في الخان، فتصبغ الجدران بلونها الترابي...⁽²⁾.

فالجراد أصبح في العالم المُستلب جزءاً مضافاً من القدرة الساحقة للإرادة الإنسانية المستلبة فيتحدد الصراع مع الرجال الغامضين الآليين (الروبوتات)^(*) عن طريق تضيقها إلى أقل حد ممكن وذلك بحرية الاختيار بين أكل الجراد للبقاء حياً أو الموت، وحتى هذا الأخير يصبح حرية جديدة لأن فيها معنى للخلاص والرفض للإرادة الخارجية في آن معا:

إن الوجود الحقيقي للإنسان لا يمكن إلا في الرفض... رفض الجراد، رفض الشحن الموعود، رفض القيم، رفض كل شيء...⁽³⁾.

وبهذا يتجرد الموت من نهائيته وفنائيته لينغدو أكثر حميميةً وخلاصاً.

أما قصة (الليل والطين)⁽⁴⁾، فيسودها الطابع التجريدي بعد أن تصبح للأشياء والأدوات المكونة للبيئة القصصية صفة أخرى بتجريدتها من واقعي الموضوعي المباشر لتتحول إلى حالة مستقلة بذاتها تتفاعل وتتفاعل مع ما يقابلها:

لا شيء، مثل الليل كان يستمرئ السهر معنا في مسيرتنا الطويلة التي قد لا تنتهي...، وكانت أيدينا هي الواسطة الوحيدة التي نحس بها. ولفرط احتضانها لخشبة العربة، فقدت هي الأخرى حسها وصارت أكثر خشونة من الخشب. اضطررنا كالسحالي أن نتعود بتبديل ألواننا بمرور الزمن غير المرئي، وأن تقبل الليل كحقيقة مطلقة نتمثل فيها كل أبعاد الزمن والابدية

(1) ضرورة الفن: 104

(2) ثلاثة تلال من الجراد: 19

(*) الروبوت: الإنسان الآلي

(3) ثلاثة تلال من الجراد: 23

(4) مجموعة سهيل المارة حول العالم: 43.

والصفر... واجتررنا ماضياً طويلاً بجميع أبعاده. ضحكنا، بكينا، صرخنا، حزنا دونها سبب، وأخيراً سحبتنا. ونحن ما زلنا نسحب بكل ما لدينا من طاقة متزعجين أقدامنا الثقيلة من طين ثخين...⁽¹⁾.

فالإنسان هنا فاقد لأسمه وتحول إلى صفات أو أسماء لآلات (ساعة، حصان، الآخر) فهي عملية تحويل من القاص لبلورة الصورة المتخلية في ذهنه ونقلها إلينا في تيار رمزي من صفات وأفعال، حيث صار التعامل بين هذه المسميات بواسطة الصوت والحركة والانفعال الآلي بقدرية الموقف ورهابته، وعبر تجريد الإنسان المستلب من صفاته البشرية وتحييدها وإحلال تلك الرموز محلها، ويبرز ذلك القاص في قساوة العدو (الآخر) ولهذا يجد الإبطال في التفكير والمنطلق، قضاءً عليهم من قبل تلك القوى الخارجية التي تسلب أراذلهم وقواهم، وتحولهم إلى بهائم لتجر العربة (الحياة).

ويسعى القاص إلى توظيف رمزين مهمين وهما الليل والطين فالأول وإن كان يمثل الهدوء والسكينة والراحة فإنه معادلة موضوعي للجريمة والقهر، أما الطين فإنه مدلول رمزي آخر عن مستنقع الحياة الصاخب والعنيف الذي يصعب الفكاك منه:

قال (ساعة) بهمس:

- ألا تعتقد أن الوقت حان لنفكر؟

- نفكر بماذا؟

- أن نكف عن السحب

- نموت

- لنجرب

واتفقنا أن نتمرد. ولأول مرة منذ انطلاقنا تمردنا، مع أن لا أحد يأمرنا بالانطلاق⁽²⁾.

فالليل من الانتظار والسكون يدفعهم إلى البحث عن خلاصهم:

وتوقف (حصان) عن الغناء حطت أقدام ثقيلة على الطين، وامتدت فجأة يد إلى رأسي وأمسكت بشعري الطويل وشدته بقوة إلى الخلف، بينما فتحت يد أخرى فمي وراحت تسكب فيه ماءً مالخاً...

(1) الليل والطين: 43.

(2) الليل والطين: 44.

وقال ساعة:

أسحبا. أسحبا وإلا متنا حتيا

وهكذا كنا نخير بين الموت البطيء والسحب. وعدنا إلى السحب ولكن بثقل شديد⁽¹⁾.

ليتساءل القاص من خلال أبطاله إلى سؤال لماذا يسحبون؟ وماذا يسحبون؟:

ماذا في العربة؟ تسلقت الجدار الخشبي الطويل، وما أن وضعت قدمي على أرض العربة حتى امتدت عشرات الأيدي، بل مئات الأيدي إلي وطرحتنني على ظهري، ثم أخذت تسحق وجهي وصدري تحت شفاه حارة. وتخلصت منها بصعوبة. ولكنني في هذا الأثناء علمت بما تحويه العربة. كانت تحتوي مختلف أنواع الآلات والأدوات⁽²⁾.

وبهذا تتضح فكرة استلاب الإرادة البشرية عن رؤية بالغة الأهمية، عن المصير الإنساني المسيطر عليه من آلات عجباء لان (استلاب الإنسان يبدأ عندما ينفصل عن الطبيعة بواسطة العمل والإنتاج... وبمقدار ما أصبح الإنسان قادرا أكثر فأكثر على السيطرة على الطبيعة وعلى تحويلها وتحويل العالم المحيط به، وجد نفسه، أكثر فأكثر، غريبا عن عمله الخاص، محاطا بأشياء هي من نتاج نشاطه، وهي مع ذلك، ترمي إلى أن تتطور بشكل مستقل عن إرادته، لكي تصبح أكثر فأكثر قوية على طريقته)⁽³⁾.

أما في قصة (ديوس اكس ماشينا)⁽⁴⁾، فان فكرة الاستلاب تغدو حالة جديدة يطرحها القاص عندما يستلب الإنسان من داخله عبر مزاجية مدروسة بين عالم الأحلام والواقع، وسيطرة الرؤى التخيلية على واقع هذا الإنسان وسلب إرادته وقيادته، في اتجاه تجريبي واضح، حيث يعاني البطل من غُصَاب القلق^(*):

(1) نفسه: 46.

(2) نفسه: 47.

(3) ضرورة الفن: 99.

(4) مجموعة زليخة البعد يقترب: 25.

(*) غُصَاب القلق: سمته الرئيسية القلق والشعور بالخوف وتوقع الشر. ينظر: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي: 2/ 25.



في الحلم وفي أعماق الصبح تعلمت أن الإنسان لا يستطيع أن يتبته بما فيه الكفاية أما هذه المرة فظهر على شكل علامة استفهام. تقدم مني، ومن بعد أمتار مد يده اليسرى التي تمطت مثل أفعى سمراء والتفت أصابعه بقسوة حول عنقي الهزيل...⁽¹⁾.

ففي هذه القصة امتداد واضح لأثر مجموعة القاص الأولى (صهيل المارة حول العالم) حيث نظرتة تقوم على أساس سيطرة عوامل خارجية متمثلة برؤية كابوسية ترد في عالم الأحلام، لذلك أنطلق البطل باحثاً عن صاحب اليد الشرهة في عالم الواقع فكان (الجزار) وزبائنه حالة تتضخم في لا وعيه حيث منظر اللحم المقطع والعظام المنفصلة اللماء التي تخر من جيم الحيوان، مما يحدث لدى البطل ما يشبه الانفصام عن السلوك الجمعي^(*) عند الجماعة البشرية بصورة طبيعية:

اقتربت من جثة الخروف - تأملت البطن الفارغ من الأحشاء - تكلم الرجل القصير مع الجزار طويل. أثارني جرس صوته، انطلقت بألية ديوس أكس ماشينا بين شفتي، وغزنتي برودة ثلجية في صدري، وامتدت ذراعي بقوة وحشية إلى بطن الخروف وراحت أصابعي تنهش في اللحم داخل الفوهة... وانصرف الرجل القصير وتبعته. وقف أمام دكان جزار آخر، وابتاع ثلاث كيلوات. قلت في نفسي:

ما معنى أن شتري اللحم من علة جزارين⁽²⁾.

ففي عالم جليل القيسي كل الأشياء محملة برموز ومعان قد تتطرف أحياناً ولكنها منسجمة مع واقع رؤيته الخاصة عن الحياة. فالعنوان القصصي نفسه لا يكون حيادياً عن هذه الرؤية والذي عرفه القاص بأنه (عبارة لا تينية الإله الذي يسير على الآلة)⁽³⁾، فإذا كان الإله هنا هو الواقع المحيط بالفرد الذي يسيطر على الإنسان فإن السير على الآلة حالة مفروضة على البشر في المطاوعة وعدم الخروج أو التمرد على السياق العام، لأن الخروج على ذلك يعني فناء الإنسان كما كان في قصة (الليل والطين)، ولكن نجد أن بطل قصة (ديوس أكس ماشينا) خرج على هذا القانون وذلك بسعيه في القضاء على عدوه المفترض:

(1) ديوس أكس ماشينا: 25.

(*) السلوك الجمعي: السلوك القائم على العدوى بين الأفراد ضمن الجماعة الواحدة، أو التماثل في المزاج أو الأفكار. ينظر: موسوعة على النفس والتحليل النفسي: 1/ 145.

(2) ديوس أكس ماشينا: 31.

(3) ديوس أكس ماشينا: 34.

ناديت على الرجل... توقف عن السير وصلت لصقه، وقلت دون أن أرى وجهه
بوضوح:

- أي شيء آخر تشتري؟... أجبني بصوت خنوق:
- ما دخلك؟...
- قلت: أريد أن اعرف أي شيء آخر تشتري...
- قال: اشترى الشيء الذي يعجبني. ماذا تريد؟
- قلت: هل تحب اللحم؟
- أعبد.
- لماذا؟
- هكذا تعودت.
- هل تعيش مثل رجال الكهوف؟
- ماذا تقصد؟
- أعني تفكر قليلاً، بل ربما لا تفكر، وتلتهم أحسن الأطعمة...
- وفي دخان الضباب الكثيف مسكت من سترته. سقته إلى جدار طيني... قلت:
- لماذا تطاردني؟
- أنا.. أنت الذي يطاردني
- هذه الليلة أردت أن تخنقني
- مات صوته. مسكت من شعره، ورحت أضرب رأسه بقوة على الجدار مرات عديدة حتى
سقط على الأرض ومات. أفرغت اللحم على الأرض وألقيت الكيس بعيداً... بعد قليل وبتأن
فرشت اللحم على وجهه مثل بطانية صغيرة...⁽¹⁾
- ليختم القاص قصته بانتصار للبطل على عدوه المفترض في صورة ذهنية وهو فعل بطولي
تراجيدي عندما يتحول التصرف الخارجي على فعل وقدرة وليس عملاً استسلامياً وهي حالة
مختلفة عن نهايات القصص الكافكاوية أيضاً التي تنتهي بنهايات مفاجئة قائمة على الاستسلام

(1) نفسه: 32-33.

النام لأبطال القصص بينما بطل القيسي يتجرد من شعوره الاستلابي الداخلي ليتجه نحو علاقة غرامية مع صديقته كرمز للفعل الحياتي العادي⁽¹⁾.

إن رؤية الاستلاب لأبطال القاص تظهر في عدة قصص حيث ترى ذلك في قصص (صهيل المارة حول العالم) و (الضفة الأخرى من البحر)⁽²⁾ و (إذا فقد الملح طعمه)⁽³⁾ و (لحن في قاع أزرق)⁽⁴⁾ و (أيام مثقوبة).

بطل القيسي بين إشكاليتي الاستلاب والاغتراب*؛

إن الاغتراب كظاهرة نفسية، يتلبس بصور عدة يعاني أصحابها من الغربة، وهي لون من ألوان المعاناة الحضارية التي صدمت الإنسان الحساس بعنف مفارقاتها⁽⁵⁾، لذلك فإننا نجد فكرة الاغتراب في قصص جليل القيسي من خلال فهمها بشكل دقيق، فالاغتراب بأدق صوره هو شعور يكتنف الشخصية الإنسانية ليجعل منها غريبة عن محيطها الاجتماعي فلا تستطيع أن تساير الجماعة البشرية حولها في رؤاها أو نفاقها الاجتماعي وبالتالي فإن الاغتراب عملية نفسية بالدرجة الأولى تواجه الفرد نتيجة لتعرضه لمؤثر خارجي منعكس على ذاته الحساسة.

أما الاستلاب فهو عملية نفسجسمية حيث يتعرض الفرد بموجبه لإرادة خارجية قوية، تجعل منه تابعا مأمورا ومتفذا لرغبات تلك الإرادة فهي إذا تحمل صفة حركية لصالح جهة خارجية.

إن الاغتراب كظاهرة فردية نفسية أحدثت إشكالية تعريفية حيث (يلجأ بعض الكتاب... إلى تقرير أن اصطلاح الاغتراب ينبغي أن يستخدم فقط فيما يتعلق بظاهرة واحد محددة، وهذا

(1) ينظر: معالم جديدة في أدبنا المعاصر: 22.

(2) مجموعة صهيل المارة حول العالم: 36.

(3) نفسه: 74.

(4) نفسه: 113.

(*) ورد في لسان العرب: الغربة والغرب: النزوح عن الوطن والاغتراب. والاغتراب والتغرب كذلك، تقول منه: تغرب، واغترب، وقد غربه الدهر. ورجل غريب، بضم الغين والراء، وغريب: بعيد عن وطنه، الجمع غريباء. لسان العرب 1/ 639 مادة (غرب). كما ورد في المعجم الوسيط، أغترب. نوح عن الوطن 2/ 647.

(5) ينظر: الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث/ د. ماهر حسن فهمي: 130.

الإجراء غير مرضٍ بسبب اليأس الواضح من إمكانية ضمان الإجماع فيما يتعلق باختيار الظاهرة التي سيتم إيضاحها على أنها تعني الاغتراب⁽¹⁾.

وعليه فإن الاغتراب يتخذ صوراً عدة متداخلة مع الظاهرة الاستلاب كالاغتراب عن العمل والاغتراب الاقتصادي والاجتماعي وغيرها فهو (نقل ملكية شيء ما إلى شخص آخر... جعل شيء ما متصلاً إلى شخص آخر)⁽²⁾، وقد عرّفه قاموس أكسفورد تحويلاً إلى ما هو غريب أو التحول في المشاعر أو جعل شخص ما كارهاً أو معادياً⁽³⁾.

إن الاغتراب كظاهرة فردية نفسية أربط كثيراً بالمجتمعات الصناعية الرأسمالية وبنظريات قيم العمل طبقاً لرؤية ماركس الذي توصل إلى (نموذج آخر هو البطل الناقم. فالزعيم والعالم والفيلسوف والفنان صنعتهم الآلات التي أطعمت معدهم. وليسوا أنتاج عبقرية خارقة مبن عند القدر بل يؤر مضيئة لأوضاع مجتمعهم الطبقيّة والاقتصادية، وبهذا افترست المدينة الإنسان بأسلوب علمي منظم)⁽⁴⁾، وبالتالي أنتاج اغتراب عن العمل المرتبط بعصر الصناعة، نظراً لما يستلزم من تقسيم للعمل ومن تخصص أدى في النهاية إلى انفصال العامل عن العملية الإنتاجية... فالاغتراب هنا صورة أو نتاج عجز الإنسان أمام قوى الطبيعة والمجتمع⁽⁵⁾.

لذلك فمن الضروري الإشارة إلى الإشكالية المسببة لاقتراب المفهومين (الاغتراب والاستلاب) والتي اعتقد أن لكل منهما خصوصيته، على الرغم من هذا الاقتراب القوي، والتداخل بينهما، في وجود فكرة الخضوع المسببة للغربة بالإضافة إلى نكران الذات. يبدو هذا الاقتراب باتجاه الاغتراب والذي سنشير إليه قصصياً لاحقاً من خلال:

1. فقدان الإرادة الواعية بالسيطرة على الذات المتصرفة والعجز عن التجاوب مع البيئة الاجتماعية وأفرادها المتقبلين للحالة العيانية⁽⁶⁾.
2. شعور الفرد بالعزلة.

(1) الاغتراب، رتشارد شاخنت، ترجمة كامل يوسف حسين: 256.

(2) نفسه: 63.

(3) ينظر: الاغتراب: 65.

(4) الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث: 132.

(5) ينظر: الاغتراب، د. احمد أبو زيد. مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الأول لسنة 1979: 6-7.

(6) المصدر السابق: 10.

3. الشعور بالغربة الاجتماعية والتنحي بعد غياب العلاقات الشخصية الايجابية⁽¹⁾، وبعد أن يكون الفرد في حالة تجاهل مع المجتمع.

وإذا كان مفهوم الاغتراب مفهوما متعدد الأبعاد ومحدد لمنظومة واسعة من أنماط السخط والخلل المؤدي إلى الغربة، فإن من الممكن الإقرار بوجود علاقات بين ظواهر معينة من تلك الأنماط، إلا أن تطبيق الاصطلاح الاغترابي على كافة هذه الحالات لا يفترض ارتباطاً داخلياً بينها بصورة عامة بما يتجاوز التماثل الهيكلي الشكلي⁽²⁾.

وتأسيساً على ما سبق وبالقياس والنظر بين الظاهرتين الاستلابية والاغترابية، نستطيع أن نحدد مجموعة التمايزات الاستلابية على الظواهر الاغترابية في القصص عند جليل القيسي والحاملة لثيمات خاصة وهي:

- أولاً: تفرد قسم كبير من أبطال القيسي بميزة النجومية والقيادية، فهم غالباً ما يكونون رمزاً للخلاص المتظر، فلا يتعرضون تبعاً لذلك للاغتراب عن الجماعة بينما يمكن تعرضهم للاستلاب، كما لا حظنا في قصة (زليخة البعد يقترب).

- ثانياً: الاغتراب كظاهرة اجتماعية ظهرت في المجتمعات المنطوية والتي تسود فيها القيم المادية المتجذرة فيها بينما ينطلق بطل القيسي من مجتمع له خصوصية مختلفة، فالقيم المادية طارئة على واقعه غير ذات جذور في عمقه التاريخي والتراثي والحضاري كما في قصة (الطيور المهاجرة غرباً تأخرت):

- لكنك لا تعرف كيف تبيع المحصول؟

- أنت لا تفكر إلا بالربح. طالما توجد أفواه لا تتعفن الفواكه، ثم لك ارتباطات مالية جديدة مع اليهود⁽³⁾.

- ثالثاً: إن بطل القيسي ناشئ في مجتمع تقوده أيديولوجيات متقاربة وقيم مشتركة ومعرضة للمؤثرات الخارجية نفسها، وبالتالي فإن الجميع معرضون للاستلاب بشكل أو بآخر ولكن قلما تتعرض هذه الشخصيات للاغتراب كتخلي عن الواقع بالغربة والهروب منه، وهذا (البطل) يتميز في محيطه بكونه شعلة ساعية إلى تحطيم القيود الكابحة له دون أن يأبه

(1) ينظر: الاغتراب: 216.

(2) ينظر: نفسه: 258.

(3) الطيور المهاجرة غرباً تأخرت: 155.

بحسابات الربح والخسارة، والنجاح والفشل، كما في قصة (معسكر الاعتقال الصحراوي رقم 125) و (في زورق واحد).

- رابعاً: الاغتراب في نظر فيوريباخ^(*) ناشئ عن الاغتراب فلسفي واجتماعي نفسي وبلدني تقوده الفكرة الدينية الداعية إلى ذوبان الذات في الله⁽¹⁾ بينما بطل القيسي تقوده فكرة الخلاص من الاستغلال الوجداني والجسمي الإرادي نتيجة لقوة خارجية من فكرية أو اقتصادية أو طبقية. كما في قصة (صهيل المارة حول العالم).

- خامساً: إن بطل جليل القيسي لا يقبل المساومة على حريته وإرادته، وقد يضحى بحياته في سبيلها بينما النظرة الاغترابية عند روسو⁽²⁾ تقول (ولد الإنسان حراً، إلا أنه مكبل في كل مكان بالأغلال، على ذلك يتصور نفسه سيد الآخرين الذين لا يغدو أن يكون أكثرهم عبودية)⁽³⁾، فأسوأ عبودية هي في أخفاء الإنسان لحقيقة وإظهار حالة مغايرة، وشيئاً فشيئاً تتكون (أنا) وهمية لتحل محل (الأنا) الحقيقية، فالإنسان بطبعه مزدوج وتعيش وينتهي إلى أن يقتنع بأغلاله⁽⁴⁾. فحالة الخلاص من الأغلال تبقى قائمة عند أبطال القاص بخلاف النظرة الاغترابية الأبدية، وهذا ما نراه في قصص (زليخة البعد يقترب) و (صهيل المارة حول العالم).

- سادساً: إن الاغتراب عند ماركس ناشئ عن ظهور فائض القيمة الاقتصادية في المجتمع الصناعي⁽⁴⁾، إلا أن بطل جليل القيسي يعيش في واقع يعاني من العوز المادي نتيجة لسيطرة خارجية (الاستعمار) على مقدرات وطنه، فلا يظهر فائض القيمة تلك من الناتج الاقتصادي، لأنه ابن بيئة في العالم النامي، كما في قصة (مريم) ومسألة الفوارق العرقية في

(*) فيوريباخ: 1829-1880 فيلسوف ورسام ألماني شهير. ينظر عباقرة الفن وأعلام مدارس الفن المعاصر: 124.

(1) الاغتراب الديني عند فيوريباخ، حسن حنفي / مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر: 1-1979: 44.

(*) (رسو، جان جاك: مفكر سياسي واجتماعي فرنسي ولد سنة 1712، صاحب مبادئ الثورة الفرنسية (الحرية -

المساواة - الإخاء)، توفي سنة 1742. ينظر: مقدمة العقد الاجتماعي بقلم بيير بورجلان: 16.

(2) العقد الاجتماعي، جان جاك روسو: 35.

(3) ينظر: فسه: 16.

(4) الاغتراب والوعي والكوني / مراد وهبة / مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر العدد 1-1979: 103.

(تلال الملح) وقضية الثأر والإقطاع في (الجذر التريبي لاللم)⁽¹⁾ و (غرفة سوسن الحبيبة) وظاهرة الفقر في بلد غني نتيجة النهب الاستعماري للاقتصاد الوطني.

- سابعاً: إن بطل القاص على تماس مباشر مع الحضارة المتكونة من التراث والأسطورة والتاريخ القديم لبلده فهو مدافع عنها ويرفض فقدان هويته في الآخر وليس اغتراب ناشئ عن عداوة بينه وبين الحضارة الصناعية الاستهلاكية الكابثة لغرائزه، كما يقول فرويد⁽²⁾. ويمكن التوصل إلى ذلك من خلال قصص مجموعة (ملكة الانعكاسات الضوئية).

- ثامناً: يرى الوجوديون الغربيون أن الاغتراب متداخل مع الوجود الإنساني، فالحرية نتيجة مباشرة للوجود. أما بطل القيسي فانه يحس بالوجود بشكل مختلف كنتيجة للحرية. وإن تحقيق ذلك يؤدي إلى القضاء على الغربة، وليس حالة مستمرة دائمة، وبالتالي نجد نظرة البطل لدى القاص أقل تشاؤماً وإحساساً بضياغ الهوية (الانوية) من الوجودي الغربي، كما في قصة (الطيور المهاجرة غرباً... تأخرت).

- تاسعاً: الشعور بالاغتراب لا ينسحب إلى الحاجة الجنسية لدى أبطال القيسي إلا من خلال غربة الرجل والمرأة عن بعضهما البعض بالإضافة إلى الانطلاقة من واقع اجتماعي مضغوط ومكبوت، فهو السبب في ذلك. ويمكن متابعتها في قصص (حتى القطط) و (سمكة طرية) و (لنحتفل معاً) و (الفتاة التي أرادت أن تصعد إلى جُلجلة) حيث يظهر ذلك.

كما سبق نستنتج إن القاص يجمع عدداً من الظواهر الاغترابية والاستلاية من خلال تصويره لموضوع مسح الإنسان في المدينة واغتراب روحه واستلاب أرائقه على يد قوى خارجية⁽³⁾، فهو نتيجة للعولمة الحاصلة في هذا العصر وفي ضياغ الإحساس المكاني الحقيقي، والذي ظهر واضحاً من خلال تأثير المرجعية الغربية القوي على قصصه (فالمرء قد يغترب روحياً وهو بين أهله إذا ما اختلف تكوينه الروحي والعقلي... من الجماعة التي ينتمي إليها لسبب أو لآخر)⁽⁴⁾.

(1) مجموعة في زورق واحد " 27.

(2) ينظر: الاغتراب والوعي الكوني: 106.

(3) ينظر: الترميز في الفن القصص العراقي الحديث، 1960 - 1980، صالح هويدي: 149.

(4) الريف في الرواية العربية: 187.



وقد ظهرت الفعالية الاغترابية في:

1. اغتراب المثقف عن المجتمع، كما في قصة (في زورق واحد).
2. الاغتراب المكاني الناشئ عن الابتعاد عن المحيط الأصلي إلى محيط طارئ جدد كما في قص (و ظل يحلم بالوشم) و (هلينا)⁽¹⁾ و (أيام مثقوبة) (سافروا مع طيور البحر)⁽²⁾ فهو شعور قديم يبدو أن الإنسان منذ بدأ يضرب في الأرض، قد حمل بين جوانحه ضرباً من الإحساسات بالغربة⁽³⁾ وأبرزها (اغتراب الفرد عن بيئته التي يعيش فيها)⁽⁴⁾.

ثانياً: الفعاليات الغريزية بين الكبت والسادية؛

يعد الجنس توظيفاً قصصياً منطلقاً من رؤية القاص إلى العلاقات الإنسانية وقد طرحه جليل القيسي بوعي واضح، فهو لا يأتي كفعالية جسدية مستقلة بذاتها لأن فيه من (الوحشية التي تفرسها غرابة الحياة نفسها، ولا يخلو من رومانسية وقد يتحول إلى كوابيس تغلف حياة الشخصية أو يكون أسلوباً للمطاردة الفكرية)⁽⁵⁾، ويبدو في هذا تمظهر واضح بالأجواء الشرقية المحملة بضغوطات التابو الاجتماعي⁽⁶⁾، كما أن البطل في هذه القصص يعاني من التمزق الداخلي أو الانشطار الزمن بين ما هو حاجة بيولوجية غريزية ونفسية وبين ما هو مثالي وأعراف؛ لذلك أدى ذلك إلى ترجيح كفة أحد الطرفين في هذه المعادلة وبالتالي؛ التضحية بالطرف الآخر وما يعنيه ذلك من آثار سلبية في نفسية البطل.

إن الجنس يبقى ضغطاً يطارد أبطال جليل القيسي، فهي حاجة غير مُشبعة، فأبطاله في صورة (رجال عاديون ولكن مداخلات الجنس وإشكالاته جعلت منهم أناساً مضطربين مهووسين. بدوا وكأنهم مطاردون منذ القدم، وبشكل عام، أي الممارسة الجنسية ليست إلا الإسقاط الاجتماعي لهم. الموقف الأساس هو غربة الرجل والمرأة إزاء بعضهما البعض)⁽⁷⁾، وقد

(1) مجموعة في زورق واحد: 115.

(2) مجموعة زليخة البعد يقترب: 125.

(3) ينظر: الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث: 7.

(4) نفسه: 9.

(5) القصة القصية 1967 – 1973: 139.

(6) ينظر: إشكالية المكان في النص الأدبي، ياسين النصير: 230.

(7) نفسه: 233.

أدى هذا إلى معاناة شديدة لدى هؤلاء الإبطال بالإضافة إلى ذلك الواقع الاجتماعي والاقتصادي والإرث النفسي في شخصياتهم، فكان أن ظهروا سوداويين يتميزون بالكآبة والشعور بالكرب والتهيج النفسي السريع والمشاعر الغاضبة وهي جميعاً أرهاصات واقعية للأبطال الرومانتيكيين الحساسين⁽¹⁾، فظهر هؤلاء في حالة صراع داخلي مستمر بين الكشف عن حاجتهم الغريزية، أو إخفائها وتسترها بحجب كثيفة من الأسرار.

وقد غالى بعض الباحثين في الدعوة إلى عملية الكشف عنها في الأعمال الأدبية لأنه يؤدي إلى التوصل إلى ما يخترنه العقل الباطن لدى القاص وأبطاله وان سبيل ذلك بإطلاق العنان لمخزون الأشياء في داخل الإنسان ورفع الغطاء عن القمقم وإطلاق سراح المارد المتخفي وراء الأعراف والتقاليد، لأن الدراسات الحديثة تميل إلى مثل هذا الاتجاه الدراسي عند (فرويد)^(*)، فقد درس الشخصية وأشار بموجب نظريته التحليلية إلى تكوينها من ثلاث عناصر مهمة وهي: الأنا (الذات) ego والأنا السفلى (الغريزة) id والأنا العليا (الضمير) super⁽²⁾، حيث يرتبط الأول بالشعور والثاني باللاشعور والثالث بما فوق الشعور ويرى أن الرغبات الجنسية هي التي تكوّن دوافع العمل عند الفرد وهي موجودة في اللاشعور، وقد سيطرت عليها وكبتها الفعالية الشعورية (الأنا العليا) وسيطر الكبت عن الصراع، وأما التخفيف فيتم الحصول عليه عن طريق التنفيس أي التخلص من الشحنات المكبوتة داخل الفرد⁽³⁾.

إن الدراسة النفسية للقصاص ذات الاتجاه الجنسي تكشف لنا نوعين من الميول دفعت أبطال القاص إلى رؤية جنسية متحدة بإطارها الخاص هما:

1. دور التابو الاجتماعي.

(1) ينظر: الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية: 157.

(*) فرويد: عالم نمساوي، درس علم النفس البشري وهو رائد مدرسة التحليل النفسي، وحلل الرغبات الجنسية عند الإنسان في اللاشعور المكبوت من قبل ما فوق الشعور (الضمير)، ينظر: علم النفس العام، فرايزهري سباركس: 29.

(2) ينظر: الطب النفسي للجميع، عبد المناف حسين الجادري: 35.

(3) ينظر: علم النفس العام: 29.

2. الكبت (*) الذي أستلَب أبطال القاص حرية الحركة والفكرة عن الجنس. وقد نتج عن هذان العاملان المهمان تنوعات فكرية انعكست على القصص بحمل أبطالها على تشكيلين من الممارسات العاطفية:

– الأول: الممارسة العاطفية الرومانسية بحساسية شديدة للجنس الآخر وهي غالباً من الرجل تجاه المرأة.

– الثاني: الممارسة المشوبة بالعلل النفسية المختلفة من سادية (*) وفوبيا (*).

عند تفصيل القول في المسييات نجد الموانع الاجتماعية والإرث الحضاري والأخلاقي والديني تقوم جميعاً بدور فعال في بلورتها، فمن المعلوم إن هذا (التابو) يقوم بعملية الأبعاد بين الجنسين حيث المرأة كائن لا يمس كونه محرم، والتعليقات هنا دينية، والنصوص المقدسة كمنع المصافحة بين البالغ والمرأة، ومع أن السبب المرئي فيه اعتقاد ديني ونفسي إلا أنه ميثلولوجي أيضاً، فالمرأة تعد مخلوقاً تخفي ورائها قوى مخيفة⁽¹⁾، فهذه النظرية نوع من الكوابح (فالبنات البالغة... محرمة لأن الدم رمز الموت أو لأن الخطر يتمثل بها. وحيث أن مصافحتها تنقل الخطر، والخصائص والصفات والرموز الأثوية فعلى الرجل الامتناع وتحريم تلك المصافحة)⁽²⁾. أما الكبت فإنه رد فعل نفسي دفاعي أو (حيلة للتخفيف من الصراع بخداع الذات – والكبت حيلة كل أنا – ضعيف لذا فهو حيلة عادية في عهد الصغر لكنها غير طبيعية في عهد الكبر)⁽³⁾.

(*) الكبت: حيلة دفاعية لا شعورية، يدفع بها الدافع غير المقبول إلى اللاشعور... ويقتضي الكبت وجود عامل يقوم بالكبت، وهو هنا إما (الأنا) أو (الأنا الأعلى) كما يقتضي وجود المنبه وهو هنا الحصر، ويقسم الكبت الشخصية إلى قسمين، ويصف فرويد اللاشعور حياناً بأنه المكبوت ينظر: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي: 2/ 230

(*) السادية: انحراف يرتبط بالإرضاء الجنسي فيه بتعذيب الشريك الجنسي... ينظر: الأمراض النفسية والعقلية، أحمد عزت راجح: 200.

(*) فوبيا: حالة من القلق النفسي النوعي أو رد فعل لحافز معين. ينظر: الطب النفسي للجميع، د. عبد المناف حسين الجادري: 68.

(1) ينظر: التحليل النفسي للذات العربية، علي زيعور: 48.

(2) نفسه: 49.

(3) الأمراض النفسية والعقلية: 111.



لقد ترتب على ذلك موقف للبطل تجاه المرأة ينسحب على رؤيته تجاه الحياة ووجوده المحيط فيه وكما قال (فورييه) الفرنسي رائد الاشتراكية الطوباوية: * (أن الموقف من المرأة لا يحدد الموقف من الإنسان والمجتمع فحسب، بل من الوجود بأسره)⁽¹⁾.

وفي أدبنا القصصي العراقي نجد تناولاً لقضايا المرأة إلا أنها كانت (شاحبة في هذا الأدب لضعف وجودها في واقع القاص، الذي لم يحسن تصويرها أو يكثر من تناولها)⁽²⁾، فقد كانت مثالاً للحبيبة البعيدة المنال وتناول حقيقة ذاتها كإنسان كان أقل اهتماماً وفي قصص أخرى أثار الواقع المؤلم في سلوكها الخارجي⁽³⁾.

أما القاص جليل القيسي فإن تشعب رؤاه عن الإنسان المكبوت أظهر وعياً متقدماً كما هو واضح في قصته (سمكة طرية)⁽⁴⁾ حيث يظهر قطبا الممارسة في النشاط الجنسي حيال رموز جنسية بعد أن ينصب اهتمام الطرفين على الموضوع الجنسي المتخيل، عندما تمارس بطلتها الفعل الجنسي مع كلب لها:

كانت الغرفة كبيرة جداً. وفي لحظات رأيت السيد... في فراشها وهي تداعب كلباً ذئبياً كبيراً... كانت تتدحرج مع الكلب... جاء زميلي وبرك بخفة لصقي...

- السيدة؟

- ماذا بها؟

- السيدة...

- ميتة؟ منخقة؟ متحرة؟ ماذا... قل....

- ربا، أنها تتعهر⁽⁵⁾.

(*) الطوباوية (يوتوبيا) كلمة يونانية معناها لإمكان جعلها توماس مور سنة 1516 عنواناً لكتابه الذي يصور دولة مثلى تتحقق السعادة للناس، وتمحو الشرور. ينظر: الموسوعة السياسية، عبد الوهاب الكيالي وكامل زهري: 363.

(1) في أدبنا القصصي المعاصر، شجاع مسلم العاني: 149.

(2) في الأدب القصصي ونقله د. عبد آلله أحمد: 131.

(3) ينظر: نفسه: 131.

(4) مجموعة زليخة البعد يقترب: 45.

(5) سمكة طرية: 48.

وكان انكشافها للصيادين اللذين جلبا السمك لها عاملاً لتفجير كوامن الرغبة لديها المكبوتة أصلاً:

- هل رأيت جسم امرأة عارية من قبل
- أقسم فقط حلمت به
- وأنا كذلك⁽¹⁾.

لذلك كان ظهورها بهذه الصورة أمراً ممكناً ونقلاً عن (عبد العزيز القوصي) فأن وظيفة الكبت منع النزعات النفسية من السير في طريقها الطبيعي المسترة وراء اللاشعور⁽²⁾، الأمر الذي يؤدي إلى ظهورها على شكل تعويضات تجد بديلاً للممارسة الفعلية عبر تفريغ الشحنات المكبوتة بطريقة غير مباشرة بالممارسة مع السمكة التي يحملها الصيادان للسيدة كرد فعل منتج عن الليبدو^(*)، والذي قد يتطور ليتخذ شكلاً انحرافياً:

أستمر زميلي في التحديق وتحريك كامل جسمه مثل راقصة ولاحظت أن أصابعه تجرح بطن السمكة وتغوص في الاحشاء....:

- ألا تعتقد أن هذا الكلب بل كل كلاب العالم تستحق القتل⁽³⁾.

فالبديل المتاح أمام الصيادان هي (السمكة) التي تعد رمزاً أثوياً يينا يمثل (الكلب) موقع الرمز المذكور، فالقاص أراد (المعادلة بين المرأة والصياد، وكأن الجسد الإنساني - المرأة - مساوياً لجسد السمكة، أو كلاهما في العرف الميثولوجي لبعض أحياء الحضارة المائية)⁽⁴⁾، وهكذا يستبدل القاص بمهارة الأمكنة الموهومة لتقمص المرأة جسد السمكة في اللاوعي المذكور ويتقمص الرجل جسد الكلب في اللاوعي المؤنث فيحدث نوع من المعادلة بين مفهوم الذكورة والأنوثة من خلال

(1) سمكة طرية: 51.

(2) ينظر: التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل: 47.

(*) الليبدو: المجموعة الكلي للفرائز المكونة التي تدخل في القوة الدافعية الجنسية ينظر: علم النفس في مائة عام، ج. ل. فلوجل: 206.

(3) سمكة طرية: 50.

(4) إشكالية المكان في النص الأدبي: 231.

حاجتها الجسدية، وهذا ينسحب على المفاهيم الطبقيّة الاجتماعيّة فتعادل مواقع الناس فقراء وأغنياء⁽¹⁾.

فالقيسي يبين أثر فعل الزمن التصعيدي إذا ما توحد مع العزل ليتحول الفعل الجنسي المؤجل إلى نوع من القهر وسلب الكائن الحي مقوماته الطبيعيّة.

وقد يكون التعبير عن الحاجة الجنسيّة ليس متجعّاً صادراً من الكبت وإنما طريقاً للتمرد⁽²⁾ والانتقام ضدّ جنس الرجال في قصة (حتى القطط)⁽³⁾ كتعبير قصصي عن الجنس المشوب بالسادية القائمة على التلذذ الممزوج بالقسوة، عندما تكون بطلتها واقعة تحت سيطرة صراع داخلي بسبب قبح جسدها وازدراء الرجال لها:

ارتاح لعذاب الرجل خلف النافذة، ومثلما كانت حركة صغيرة من ذراعها تحرك أعماق الرجل، حركت تلك العقبات... كوامن السادية في كل بوصة من جسدها، وصفعتها ذكرياتها القديمة بتيار غاضب من الحقد... فتحت الستارة بعرض جسدها وانتابها فوضي مخدرة وفار مثل غضبها القديم على الرجل ورنّت في داخلها جميع تلك التعليقات المليئة بالسخرية الكاوية للرجال...⁽⁴⁾

فالشعور الانحراقي ناجم عن تغير سلبي نفسي قوامه الانتقام، لأن الغريزة فعالية (قوامها جاذبية، والحب هو جاذبية أيضاً)⁽⁵⁾، وهي تفتقد لكل هذا وبالتالي فإن الممارسة مباشرة لا تشبع رغبة لا وعيها وإنما الانتقام من الرجال جميعاً في متلصص يراقبها:

- سوف نجن بالتأكيد

- هذا ما أريده

- وراقب صديقها جسدها من خلال ملابسها الداخلية

- ماذا تفعلين؟

أعذبه أنظر ماذا حدث له... أنظر.

(1) ينظر: نفسه: 231.

(2) ينظر: المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث، حنا عبود: 275.

(3) مجموعة زليخة البعد يقترب: 78.

(4) حتى القطط 86-87.

(5) الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية: 158.

- أعتقد يكفي. لا تنسي أننا في فندق...
- دعه يتعذب
- سقط أكثر من مرة على الأرض...
- ما كنت أتصور أن جسدي في الأربعين يمكن أن يهستر أنساناً:
- أوه ألم أقل حتى القطط في البلد تتعذب من الجنس....، سمعا تحطم زجاج النافذة،
وصراخ وتعليقات المارة في الزقاق...⁽¹⁾
- أما في قصة (سفرة الجسد الأخير) يأخذ الفعل الجنسي طابعاً هستيرياً في مكان ضيق حيث الصراع بين الحياة والموت (الاختناق):
- أرجوك.... أرجوك. هل أنت حيوان؟ حتى الحيوان لا يفكر مثلك... نحن نتظر الموت.⁽²⁾

فإذا كانت المرأة في القصة رمزاً جنسياً في عالم الموت البطيء فإن دورها هنا يؤكد طابع السخرية القدرية في الوجود البشري حيث التناقض الصارخ بالحاجة الجنسية في واقع مهدد بالموت والفناء فأبطال قصص القيسي تعاني من المداخلات الجنسية بحيث تحولهم إلى أناس مضطربين، فالممارسة الجنسية لديهم متبعة من شعور بالغربة الحادة بين الرجل والمرأة لذلك فإن الفعاليات الجنسية في هذه القصص تتميز بالآتي:

1. أنها تأتي عملية موظفة يريد بها القاص فكرة أو رؤية تؤكد حالة الجهل بين الرجل والمرأة بفعل المعوقات الاجتماعية.
2. أنها متشكلة من صياغة مشوبة بالكثير من الرمزية والسرية.
3. أثر البيئة الشعبية الفقيرة في فعالية الحرمان، حيث يبقى فعلاً مؤجلاً إلى أشعار آخر.
4. أنها حالة متفجرة قد تقود إلى ظواهر انحرافية عديدة. وتشمل الرجل والمرأة معاً.
5. استخدام القاص للحيوان كتوظيف خاص في عملية الإشارة الجنسية الرمزية التي تنسحب بدورها على الكائن البشري.

(1) حتى القطط: 88-89

(2) سفرة الجسد الأخير: 103

وبهذا فإن ظاهرة الإحباط والتوتر تتج أو تتمظهر بثلاثة تميزات:

- الأولى: إن البطل المحبط في حالة رد فعل وليس فعل، وهذا يعني أن هناك حالة من الرفض الناجم عن رؤية خارجية قاسية وقيام القاص بمقارنتها لا شعوريا بالمخزون النفسي والفكري القائم على مرجعيات مثالية عنده، وبالتالي الوصول إلى نتيجة واحدة وهي رؤية قاسية يقابلها تصور يوتوبي كوني. فهذا التناقض الصارخ يولد الإحباط والتوتر المكهرب.

- الثانية: إن هذا التوتر هو رد فعل داخلي (غالباً)، قد يتطور إلى فعل خارجي نادر، وهي حركة خالية من الشدة الدائمية (فعل) تام ومستقل، كما كانت لدى أبطاله في المسمى المتوتر، وهي تدور في فلك متقارب من الاستلاب والحاجة البيولوجية للجنس المحصور بين الكبت والتابو.

- الثالثة: إن البطل المحبط المتوتر هو في الحقيقة متم مأزوم حيث يستمر ارتباطه بمجتمعه بشكل أو بآخر إلا أن الاختلاف عن البطل المسمى هو في نوعية ردود الأفعال.

الفصل الثاني

الأجواء القصصية

الفصل الثاني الأجواء القصصية

مدخل:

تعد عمليةنتاج القصصي الحديث من الانجازات الفكرية التي تتطلب معرفة واسعة بمختلف حقول المعرفة التي تمهد الأرضية المناسبة للقاص لخلق الرؤى المبتكرة في الإبداع الفني والذي يمر بعدة مراحل قبل أن ينضج تماماً، حيث يرى هلموتز: أنها تمر أولاً بمرحلة (التشيع)، وهو قيام الفنان المبدع بجمع البيانات والحقائق المهمة التي تدخل في صميم الفكرة وتطورها. ثانياً (الاختيار) أو الكمون الإبداعي حيث ندخل فيه بعملية التغير والإضافة والتعديل من أجل الوصول إلى تركيبة قصصية مترابطة فكرياً وفناً. ثالثاً (التنوير) وهو ما درج على وصفه بمرحلة الحل بعد المرور السابق بمخاض العقد في إنتاج الحكى القصصي⁽¹⁾.

وهذا يقودنا إلى الحديث عن خصائص الفنان المبدع بصورة عامة في الكتابة الأدبية حيث يرى ديفز جـ أ، وسكوت جي أ: إن للفنان المبدع بعداً متميزاً في حال تعرفه على عدد من الخصائص الجوهرية في ذاته الشخصي والمنعكس على عملية الإفراز الفكري المتميز، وهذه الخصائص هي:

- أولاً: (الحساسية) أي فهم الفنان المبدع للإشكالية الجدلية الموجودة في محيطه القريب والانتقال منه إلى الأبعد.
- ثانياً: (الأصالة) المتمثلة بعدد متنوع من الحلول التي يتوصل إليها في عملية الخلق الفني.
- ثالثاً: (الطلاقة) وهي القدرة الفنية والفكرية العالية لإنتاج عدد كبير من الأعمال والأفكار في وحدة زمنية معينة.
- رابعاً: (المرونة) بالتكيف السريع للتطورات والمواقف الجديدة.
- خامساً: القدرة على (التجريد) للربط مع المهارة العالية في التحليل الموضوعي.
- سادساً: القدرة على (التركيب) بمزج عدة عناصر للوصول إلى كل مبدع.

(1) ينظر: التفسير السيكولوجي لعملية الإبداع في الفن، قاسم حسن صالح: 56.

▪ سابعا: مهارة في (إعادة التحديد) بتنظيم الأفكار المبعثرة ظاهرياً المرتبطة داخلياً بشكلها النهائي لتصبح قابلة للمطالعة والفهم.⁽¹⁾

إن كل هذا متصل بشكل وثيق مع الخلفية السببية عند المبدع في عملية الإبداع، حيث أن دوافع الخلق القصصي عند الأديب له الأهمية القصوى كأن يكون أرضاء لذاته مثلاً أو دافعاً أخلاقياً أو سياسياً أو فكرياً يقود صاحبه إلى التعبير عنها بصورة الكتابة القصصية وهي لا تتوفر في كل وقت وفي كل حين حيث يرى الناقد مصطفى سوييف، إن البداية هي أن (يتوسل الكاتب إلى أدواته، يدفعه قدر غير قليل من الرغبة في العمل محمولاً على أجنحة التحرر من قيود الواقع العادي الذي تسير فيه حياته العادية...) ⁽²⁾.

كما أن من بين الأدوات التي تدعم عملية الخلق الفني عند القاص الخزين القرائي الذي يمدّه، والمربط أيضاً بالواقع العام المحيط بالأدب وتحسسه لها. فالإبداع الأدبي يدخل ضمن دائرة الوعي الكوني للمعطيات المؤجلة لفكر الأدب ووجدانه.

لقد تحرر القاص العربي من قيود الذاتية المنغلقة بشكل أو بآخر باطلاعه ودراسته للنماذج المختلفة من نتاج الفن والقصصي والعلمي العالمي، وهذا ليس مأخذاً عليه لأن نتاج الفكر والعلم والفن، هي إنجازات بشرية مشتركة، كما أن القصة العربية الحديثة بمفهومها المحافظ المتمثل بأعمال محمود تيمور على سبيل المثال المتقدمة بالعرض، والعقدة، والحل، هي في أساسها مأخوذة من مفهوم الكاتب الفرنسي (جي دي موباسان) ألا أن براعة تيمور يقع في التطبيق العربي لهذه القصة البعيدة عن التقليد السطحي فالقصة العربية الجديدة بدأت تأخذ مما وصل إليه الغرب في مجال الكتابة القصصية وتزيد عليها ⁽³⁾.

إن السؤال المهم الذي يطرح الذي يطرح نفسه الآن هو عن أسباب هذا الاتجاه نحو الحداثة الفكرية لدى القاص العربي؟ فمن المعلوم أن الاستفادة من الإجازات العالمية في الميادين المختلفة استمرت بتصاعد مع مرور الزمن أي أنها تتوازي مع التقدم الزمني، لهذا يمكن تصور تلك الأسباب في: ⁽⁴⁾.

(1) ينظر: الإبداع في الفن، قاسم حسن صالح: 56.

(2) الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية: 207.

(3) ينظر: الشاطئ الجديد، عبد الرحمن مجيد الربيعي: 17.

(4) ينظر: الطريق والحدود: 121.

1. انغماس الفرد العربي بالمفاهيم الطبقيّة السائدة في المجتمع والتي سادت لفترات طويلة نتيجة لظروف خاصة من سيطرة خارجية وجدت في هذه الوسيلة طريقة لإدامة بقائها فكانت عقبة أمام التطور الاجتماعي.
 2. توقعه بحدوث التطور الكبير والسريع في وجوده العياني والنفسي وإذا بهذا التطور يأتي على نحو غير مؤمل أو متوقع.
 3. غياب الفلسفات العلمية والاجتماعية المحلية التي تؤطر حاضر الفرد ومستقبله وتسد الطريق أمام الفلسفات البرجوازية الغربية، لهذا السأم من الواقع دافعاً قوياً نحو التغيير الذي كان مدروساً لدى البعض ومفتوحاً على مصراعيه عند آخرين هذا السأم الذي قال عنه الكاتب الروسي دستوفسكي (إذا فقد الإنسان الأمل، ولم يكن له هدف على مرمى البصر، يمكن لمجرد السأم أن يحوله وحش)⁽¹⁾.
- إن الحداثة والتجديد اللذين نعينهما لم يكونا مطابقين للحداثة الغربية تماماً، حيث لم يرفض القاص العربي الواقع بالكامل لأن الأمل في التغيير كان قائماً لديه كما أن التاريخ لم يعد كابوساً يحس به بل ماضياً يمكن الاستفادة منه باستمرار لوجود عناصر الإشراق والأمل فيه، وعلى هذا (فالحداثة ليست اكتشافاً يأتي من فراغ بل هو تطور منطقي طبقي -توري، لاستمرار عمل الأفكار والرؤى والأحلام داخل نطاق صلاحيتها النظرية وهي نتيجة حتمية لأصالة الفن والفكر والحضارة بأوسع درجات عمقها وشمولها، لهذا فهي ليست مفهوماً زمنياً ولا مكانياً بل هي نمو داخلي ضروري ومتفجر ومتجاوز للقياسات التقليدية دائماً)⁽²⁾، هذه القياسات التي عبرت عن فهم ضيق ومحدد لقراءة النص الأدبي دون تجاوزها والدخول إلى نواة النص وجدليته الذي يتطلب عدة قراءات تأويلية مع الابتعاد عن تقييدها بأيديولوجية معينة في التفسير بحيث يصبح النص خاضعاً لسلطة الأيديولوجية بقسرية والمؤدي إلى (تشوه العملية النقدية، ويُخرج الناقد عن مهمته في تحليل النصوص وتذوقها وتصبح الدراسة أحادية الجانب تختزل الموضوع المدروس إلى ناحية واحدة تفسر بها دلالات النص المختلفة)⁽³⁾ لكن هذا لا يعني أن القراءة وتلقي النص يجب أن يكون محايداً تماماً بل المقصود هو الدعوة إلى قراءة متوازنة بين فهم الخزين الثقافي والفكري عند

(1) نفسه: 106.

(2) أسطره الحداثة وأوهام الحمل الكاذب (بحث)، د. محمد صابر عبيد، مجلة الموقف الثقافي عدد 3 لسنة 1996: 37.

(3) نظرية التلقي والنقد العربي (بحث) د. غسان السيد، مجلة الأقلام عدد 4 لسنة 1998: 19.

القاص والموضوعية في الرؤية والمعالجة والأحكام عند الناقد مرتبط بهذا المفهوم (التعددية الثقافية التي تشكل هوية اليوم الحضارية، إذ هي لا تفضي بالضرورة دائماً إلى السيطرة والعداوة بل تؤدي إلى المشاركة وتجاوز الحدود إلى التواريخ المشتركة والمتقاطعة)⁽¹⁾.

جليل القيسي: روافد الثقافة

يعد القاص العراقي جليل القيسي بين طليعة كتاب القصة العراقيين الذين واجهوا العملية الإبداعية بمقدرة وإلهام ملحوظين متخذاً من واقع المنكسر من إشكالات اجتماعية واقتصادية قاعدة أولى له، ثم اللجوء إلى معين الفكر والثقافة المستقبلية من قراءاته المتتالية للتأج الفكرى والأدبي والعلمي العالمي فكان لا بد والحال هذه أن يتميز العمل القصصي لديه على الصعيد الفني، بعملية مزاجية بين المحلي والعالمي، بين الحالة النفسية والظاهرة الاجتماعية، فضلاً عن الفضاء الوجودي والعالم السياسي وما فيها من معاناة الأفراد والشعوب واستلهامه من التاريخ المقارن بالواقع اليومي الكثير من مستويات فكره اللامتناهي⁽²⁾.

إن القيسي فضلاً عن تميزه في هذه المزاوجة اتخذ مساراً جليداً في إبداعه القصصي من خلال نمط كتابي متميز وهو (والكتابة عن الآخر)، فأعماله زاخرة بالرؤية الاستبطانية للذوات المحيطة به مباشرة، وهو عمل يدل دلالة مباشرة على وعي متقدم يفيض بالرؤى والانسجام بين قنوات اللحمة الإبداعية على الرغم من أن (الكتابة عن الآخر بعد تمثل واقعه الاجتماعي والسياسي والإلمام بأثره الثقافي، ليس بالأمر الهين وذلك لأنه يتطلب القدرة على التحرر من الذات تشيره ليرجمها إلى أعمال مكتوبة فيقول عنها القاص: (ما منحني دستوفسكي وجورج أمادو* إضافة لروايات أخرى أكدت التجربة لي أن عالم الكتب عالم غني رائع ملئ بالعذابات والأفراح)⁽³⁾.

إن دراسة التجربة الأدبية لدى القاص جليل القيسي تجعلنا نقر بوجود نمط من التفكير والرؤية المأساوية في أعماله حيث يتلاعب القدر والجهات المجهولة والآلات بالوجود الإنسان ساعياً إلى تحطيمه أو على الأقل تهيمشه وتحجيمه كمقدمة لتطويقه، هذه الحقيقة التي كانت قبله

(1) نظرية التلقي، د. بشرى موسى صالح: 58

(2) ينظر: فضاءات جليل القيسي المسرحية بين المحلية والكونية (دراسة)، عبد الكريم برشيد، جريدة العلم المغربية، عدد 805، 1992، 4

(*) جورج أمادو: كاتب وروائي برازيلي

(3) حوار مع القاص، مجلة الثقافة.

عند (شكسبير) نتاج صراع داخلي وخارجي في آن واحد⁽¹⁾ وهذا يقودنا إلى اكتشاف رؤية مشتركة بين القاص وشكسبير حيث عبر بمقتضاه فواصل الزمان والمكان ليتحد في رؤاه مع ذلك العبقري القديم، وهذا (يمكن جداً) وذلك بالنسبة لكاتب في عبقرية شكسبير أو برشت أو سترندبرغ أو غيرهم من الكتاب الكبار⁽²⁾، ويمكن أجمال هذا الالتقاء في الرؤية الكونية في:

- أولاً: مفهوم وحدانية البطل والبطولة حيث نجد العمل القصصي قائم على البطل المركزي الذي قد يوازيه آخرون إلا أنه يبقى الرمز الطاعني والأبرز بطولته.
- ثانياً: الموت كحقيقة كبرى قائمة باستمرار، نادراً ما يتخطاه الأبطال.
- ثالثاً: اتخاذ مبدأ الرفض حيز الزاوية في تصرفات الشخصوس سواء أكان رفضاً حركياً مترجماً على صعيد الواقع أو نفسياً داخلياً.
- رابعاً: حالة القلق عند أغلب الشخصيات.

وقد بدت لنا هذه المميزات في تصرفات الأبطال في الفصل الأول، وهي أيضاً تنسحب على الأبطال الفصل الثاني الخاص بالأجواء القصصية من فتازية وأسطورية لأن البطل الذي يحارب القوى المرئية وغير المرئية في الفصل الأول هو نفسه النموذج الفذ في القصص الأسطورية في صراعاته الفكرية وحواراته التي تتجاوز الزمان والمكان مع الإلهة وأنصاف الآلهة، وأغلب الظن أنها تؤكد قدرة جليل القيسي على التلوين والتنوع.

إن جوهر عملية الإبداع الفني لدى القيسي يتطلب حساً خاصاً بالعالم الخارجي المحيط وهو أيضاً صراع بين الخالق والواقع الخارجي والسعي إلى السيطرة على هذا الواقع عن طريق إعادة بلورته وصبغه برؤية موازنة بين الذات والحكم الموضوعي للكائنات والأشياء، فثمة مكبوتات لاشعورية في حياة الأدباء عامة منذ طفولتهم من مخاوف ورغبات مكبوتة لم تجد طريقها الصحيح إلى الواقع الاجتماعي⁽³⁾، فلا يشذ القيسي عن غيره من المبدعين في ذلك.

إن هذه المكبوتات الداخلية تدفع بالأديب إلى خلق عالمه المثالي الخاص به في حين يصف الناقد يوسف ميخائيل أسعد استقبال الأديب للواقع الخارجي بأنه (استقبالية أسقاطية) لأن

(1) للزيادة عن التمايزات في أعمال شكسبير ينظر: للمتمي (دراسة في أدب نجيب محفوظ): 88-85-86.

(2) فضاءات جليل القيسي بين المحلية والكونية: 4.

(3) ينظر: سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب: 122.

الأديب في استقباليته للواقع لا يراه كما هو مصور عياناً مباشرة كحقيقة موضوعية ، بل يستقبله كحقيقة متخيلة لما يراه هو وما يريد في هذا الواقع⁽¹⁾.

إن هذا يقودنا إلى مسألة مهمة تتمثل في وجود نمط من الثنائية في طريقة الاستقبال التي تخلق في داخله تصارعاً مستمراً وحاداً بين الذات برؤيته المؤدجلة والموضوع، لأن القاص يستقبل المدركات الحسية الخارجية عن طريق مستويي:

- أولاً: المستوى الشعوري حيث تكون استقباليته للمدركات الحسية تلك موضوعية إلى حد بعيد مبتعداً فيه عن صفة الذاتية.

- ثانياً: المستوى تحت الشعوري أو شبه لا شعوري حيث يصطبغ تلك الاستقبالية بالحالة الأدبية فهو لا يكون أدبياً إلا في المستوى الثاني⁽²⁾.

وبين هاذين المستويين يقع الصراع الذي يتقل إلى حالة الحكم النهائي على المدرك الحسي ويحدث ذلك في الطرح للرؤية الخارجية بطريقة جديدة ومبتكرة، فعمل عقل القاص شبيه بصناعة الإلكترونيات التي لا تعني إلا ذواتها بجزئياتها، ولكن باندماجها مع بعضها البعض تحدث الطفرة النهائية إلى منتج يحمل صفة الابتكار والخلق بكامل المواصفات. وكل هذا مرتبط برؤية القاص ومواصفاته الأخلاقية، فهي التي تحدد كيفية التعامل مع المدرك الحسي، وبالتالي إنتاجها وفق هذه الرؤية، لهذا يقول الناقد غريباس: إن إحساس القاص بالتلاؤم مع الواقع الاجتماعي يؤدي إلى هيمنة مجموعة من المفردات والرموز والدوال التي تؤدي جميعاً إلى خلق بنية تفاعلية. في الخطاب السردى، عكس ذلك يؤدي اهتزاز الرؤية إلى رفض المصالحة مع العالم الخارجي وبالتالي هيمنة رموز وصور مخبطة مما يؤدي إلى صعود بنية الإخفاق في الخطاب السردى عند القاص⁽³⁾.

(1) ينظر: نفسه: 71.

(2) ينظر: نفسه: 72.

(3) ينظر: رؤية العالم بنية التدهور في أدب مهدي عيسى الصقر الروائي (دراسة): مجلة الموقف الثقافي، د. سلمان كاصد، العدد 22 لسنة 1999: 53.

الخيال عند القيسي imagination :

إن آلية التخيل (*) عملية معقدة تدور في العقل وتشترك فيها الصور الحسية المطبوعة في الذهن والاشعور (الغريزة) فالأخير يحاول استمالة تلك الصور إلى جانبها وإصباغها بصبغة جديدة، إلا أن اصطدامه بما فوق الشعور (الضمير) في محاولة تخطيطها، يؤدي إلى ارتسام صورة الخيال بظلالها الخارجي الجديد. ومهما كانت نوعية الخيال المرتسم في ذهن القاص وتوافقها مع (التأويل) من عدمه فإنه يبقى حصيلة جهد نفسي حساس جداً للمؤثرات المختلفة، وبهذا فإن خيال القاص هو جهاز توليد للأشكال الحاضرة في ذهنه، وهو ينقسم إلى نوعين من التخيل:

- الأول: المخيلة المستعيدة (المذكورة) وهي الجزء الخاص باستعادة تلك الصور التي شاهدها الإنسان في حالة الوعي من قبل (الشعور)، وفي هذه الحالة نجد المخيلة المستعيدة أكثر ديناميكية، فتثير الصور وتحررها من سكونها المتمركز في الإطارين الزماني والمكاني.

- الثاني: المخيلة (الخالقة) وهي الطرف الذكي الحساس الذي ينبجلي في ذهن الفنان عندما يحدث تولداً للصور الجديدة من الصور السابقة المطبوعة في الذهن الموجودة (بالذاكرة) في مرحلتها السكونية، فتقوم ببناء الصور المحسوسة المتراكمة في الذاكرة بشكل منسق ومثالي⁽¹⁾. فالقاص يرى حقيقته الفنية الضائعة التي يبحث عنها والمغترية عن الواقع مما يقوده إلى البحث في ركام الصور الموجودة في ذهنه، فالخيال عند القاص يقوم بتصوير*

(*) التخيل: القدرة على خلق صور حسية أو فكرية جديدة في الوعي الانساني، للتفاصيل: ينظر: الموسوعة الفلسفية، م. روزنتال - ب - يودين: 118.

(1) ينظر: المعجم الأدبي: 244.

(*) تصوير: إبراز الانفعالات الداخلية والخارجية بكلمات معبرة، إما من خلال الوصف الثقلي، وإما من خلال التحليل:

أ. ينقل الأديب إلى قارئة المشهد الذي يقع عليه بصره فيصوره، له تصويراً واقعياً وبرزه في تشخيص معبر. وعند ذلك يكون عمله من حيز الوصف العادي، أو يوحى آلية من خلال التشايب والرموز والانفعالات، بطبيعة هذا المشهد، وبالجانب العاطفي أو العقلي منه، فيرتقى بعمله إلى مستوى فني رفيع، ويقترّب من أساليب الرمزية الانطباعية.

ب. يحاول الأديب الفنان تصوير الوجدان، وما يعتل فيه من عواطف فيبينها واقعياً أو نفسياً باعتناء المفردات والعبارات الموحية التي تنتقل إلى القارئ أو السامع إحساساً عميقاً بها. عن المعجم الأدبي: 69.

الواقع وتحويله من حالته الجامدة إلى حالة متفجرة متحركة ومتولدة ، وهو عبر اتصاله بالواقع يحقق (وسيلة لنقل ذلك الصراع الداخلي الذي يعاني منه الفنان)⁽¹⁾ وهو ليس فعل هروبي يقوم به القاص دائماً من واقع مشحون، بل قد يتطور إلى نوع من المواجهة المبتكرة من خلال تسليط تيار الضوء الكاشف في أسلوب تخيلي.

والقيسي قد يلجأ إلى تصوير ذاته في صور مختلفة متخيلة قد تبدو للوهلة الأولى نوعاً من النرجسية^(*) النفسية، إلا أنها في الحقيقة نرجسية خاصة (محورة أو منقولة)⁽²⁾، تتسع باستمرار إلى أن يجد القاص نفسه وقد أنطبع على أذهان المتلقين في صور متلاحقة من الأفكار المفرحة أو المحزنة المحققة لتفريغ وجداتي عند الأول وإضاءة للوعي عند الثاني.

فالعملية التخيلية عند القاص تسعى إلى الوصول إلى درجة من التحرر عن الانتهاء والاشتباكات الخارجية الحاصلة في الواقع، لهذا يرى فيناك⁽³⁾ إن مضمون الخيال ليس هو المحدد لطبيعة الصور المحققة في العملية التخيلية، والذي يميزه عن التفكير الواقعي بل ما يميزه هي الحرية النسبية التي يحصل عليها بالاتجاه نحو عالم الحاجات الداخلية للفرد، الذي قد يستخدم فيه القاص أسلوب المنولوج الداخلي في العملية التخيلية للوصول إلى المفاصل الداخلية الدقيقة لجزئيات المكنون التخيلي (الموضوع)، حيث أن المنولوج الداخلي يتيح للقاص فرص جديدة لفهم تلك الصور ونقلها عن دو جوران فإنه (نقلنا مباشرة إلى الحياة الداخلية لتلك الشخصية)⁽⁴⁾ أو تلك الأحداث والصور المتواترة. وبهذا فإن القيسي باستخدامه وتوظيفه الفني للمونولوج الداخلي في العملية الحكائية، لا يستنفذ طاقاته ووسائله من أجل تدعيم عملية الأبداع، لأن استنفاد الوسائل يحتم نهاية الطاقة الفنية ليصبح عائقاً في طريق التاج الإبداعي.

إن الأفكار والصور وإن كانت مبعثرة للوهلة الأولى إلا أن القاص البارع سرعان ما يجمعها ليصوغ منها مادته، فالصور أقدر على التمييز والتأثير من الكلمات المجردة التي تحتل

(1) التفسير النفسي للأدب: 44.

(*) النرجسية: حالة من يعشق نفسه وبخاصة جماله. اشتق من نريسس أو النرجس وهي شخصية أسطورية ورد ذكرها في الميثولوجية اليونانية. للتفاصيل ينظر: المعجم الأدبي: 279.

(2) التفسير النفسي للأدب: 36.

(3) ينظر: الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية: 58.

(4) رحلة مع القصة العراقية: 114.

مكانها. أنها تمنح شكلاً معيناً كافياً لحالات الفكرة⁽¹⁾. فضلاً عن العملية التخيلية التي تمنح القصة عند القيسي بعدها المناسب، فإن القاص يستفيد من الجو الحلمي حيث وظف الآلية الحلمية في الفعل التخيلي للتأج القصصي وصولاً إلى رؤية مقنعة للمتلقى فنياً وفكرياً. فالحلم^(*) drem الذي يقع في حالة النوم يساند العملية التخيلية التي تقع في المرحلة الواعية أو (الصحو)، فهذه السلسلة من الصور النفسية التي تتراءى للإنسان في الحالة الحلمية تمتلك خصائص محددة يستفيد منها القاص وهي:

- أولاً: اشتراك القاص بصورة مباشرة في الفعل التمثيلي في السرد والحكاية.
- ثانياً: انفلات الشخصية من نداعيات وقيود الأحداث وترتيبه الزماني. حيث تمنحه الطاقة الحلمية الحرية الكبيرة في المناورة والتعبير، ليكون تبرير الأحداث الغريبة وغير المتوقعة ممكناً.
- ثالثاً: خضوع كل التفاصيل الدقيقة من صور وأفكار وأجواء وشخصيات وأحداث وغير ذلك إلى أرادة واحدة قوية وهي أرادة القاص يتصرف بها كيفما يشاء طالما أنها تحقق رؤية غرائبية الوجود والأشياء وقسوتها مما يؤدي إلى تصاعد الصراعات الدرامية بشكل مثير.

بهذا فإن الحلم يغدو تعبيراً عن اللا شعور، وقد رأى فرويد قبل ذلك إن أحلام الراشدين تكشف عن الرغبات المكبوتة التي لا يتيح لها المجتمع أن تبرز وتتحقق فتتجلى بشكل مستتر في المنام⁽²⁾ لذلك استطاع القاص أن يستفيد من التيار الحلمى المندمج مع العملية التخيلية وصولاً إلى نتاج قصصي يعبر عن الانكشاف التام لفعالية الكبت المسيطر وتراجعها وبالتالي تحقيق الغاية المطلوبة، وهي قصص تحمل رؤية جديدة عن الواقع الإنساني العالمى المثالي خالياً من البشاعة وتراجع للقسر والإحباط ومحكمة رموز الإرهاصات الإنسانية في عملية تعويضية واضحة.

(1) ينظر: التجربة الخلاقة، س. بورا: 14.

(*) الحلم: نشاط عقلي يحدث أثناء النوم وهو سلسلة من الصور والأحداث للتخيلة التي يمكن أن يكون لها معنى قسبي أو محتوى يمكن بلوغه بالتفسير والتأويل. موسوعة علم النفس والتخيل النفسى، د. عبد المنعم الحفنى: 1/ 288.

(2) ينظر: المعجم الأدبي: 98

فهذه الفعالية الإبداعية عند القيسي متصلة بالمنطلق الحلمى الذي يتقنع به القاص لنقل تلك النظرة الخاصة ، ففي العمل الفني لا نستطيع أن نفصل النظرة الخاصة عن المعادل الفني الذي يلجأ إليه القاص كثيراً إذ يشكلان رؤيته الإبداعية الخاصة⁽¹⁾.

إن دراسة الطاقة التخيلية الخلاقة المستخدمة في التقنية الحلمية المرافقة لبعض حالاتها تكشف لنا عن وجود نوعين من التعبير القصصي التخيلي عند القيسي:

– الأول: الخيال الفتازي fantasy الموظف ضمن أشكال معاناة الإنسان المعاصر.

– الثاني: الخيال الأسطوري mythology.

حيث يضم الأول:

أ. أشكال التغريب الفتازي المستخدم في عدد كبير من قصص القاص.

ب. قصص الخيال العلمى.

أما الثانى (الخيال الأسطورة) فإنه يقدم لنا عملية فنية خاصة عبر الأسطورة بلغة (أنا) القاص ذات المساحة الزمنية القديمة والمكانية الواسعة التي تمتد من حضارات العراق القديم والإغريق والرومان، كما أن القاص أدخل العنصر الأسطوري في صورة جديدة عبر قصصه الحوارية مع الشخصوس والأبطال القريين آلية وجدانية في نوع من الاستبطان للآخر من خلال الوسيلة الحوارية بين القاص وذواته المختلفة التاريخيين البعيدين والقريين زمكانياً.

أولاً: الخيال الفتازى

يمكن القول إن الفعل الواقع في الأجواء الفتازية* من قبل الأبطال والأشكال التغريبية في القصص هو الامتداد للقوى الخفية غالباً وقدريّة مواجهتها رغم إحساس هؤلاء الأبطال بعيشة مثل هذه المواجهات، فالفتازية بذلك أسلوب فنى شخصى لتأطير فكرة غرائبية العوالم المختلفة المحيطة بالإنسان وهي أيضاً استبعاد تام للمألوف والمنطقي من أقوال وأفعال وأجواء وتصرفات ليحل محلها فعاليات شئبة غريبة لا تمت إلى المنطق المتعارف عليه بصلة، فالخيال الفتازى الصادر من عقل القاص تعبر عن اللاوعى الشخصى للفنان المتأثر بالخارج بشكل أو بآخر واستبطانه عبر

(1) ينظر: من الغربية حتى وعى الغربية: 262

(*) الفتازية: خرق للقوانين الطبيعية والمنطق، بيد أنها من ناحية أخرى تؤسس منطقها الخاص بها الذي يعكس جوانب من منطقنا أو قوانينها للمألوفة. للتفاصيل ينظر: أدب الفتازية مدخل إلى الواقع، ت. ي. أيتز، ترجمة صبار سعدون السعدون: 10.

سلسلة من الموجهات المسبقة معه والمتراكمة على طبقات نفس القاص؛ لهذا تعتبر الكتابة الفتازية فعلاً معبراً عن الصورة للمحيط بشكلها الخارج على المؤلف، تسعى إلى تهدئة ذات القاص القلقة ومجموعة المكبوتات القوية المدفونة قسراً في لا وعيه والساعية إلى الخروج على شكل سلسلة من التوهجات المتفجرة.

إن القاص بإدراكه الخاص يصل إلى حالة من التميز عبر المكابدة المضنية وصولاً إلى البؤر البركانية المتوثبة للانطلاق قصصياً بخلق عالم جديد غريب ومثير عالم يعتبر الصورة الخفية المحيطة بالإنسان، والذي سرعان ما يصل إلى صراع داخلي حول الصور المعروضة، فهو من جهة يرى عالمه المباشر إلا أن طرق العرض والكشف عن ماهيات جديدة مليئة بالتداعيات والإحساس بالعبث والخطر المحيط من كل الجهات تسلبه الراحة المرجوة في اليقين، لهذا كانت الدراسة النفسية للإبداع الفتازي من الأهمية بمكان بحيث ترى أن الاهتمام بعالم (الأحلام وعوالم الخيال ولا سيما تلك التي تعرف بأنها فتازية، تحمل أهمية بحيث يكون هناك معنى حتى لأكثر الإبداعات الذهنية غرابة ولا عقلانية)⁽¹⁾، لذلك كان سعي القاص إلى (تشويه الحقائق وتخطيه للمنطق والزمن، وحساسيته المرهقة إزاء القوى غير المحددة والشخصية إلى حد كبير واستخدامه للشخصيات المنشطرة والمندمجة مع بعضها في آن)⁽²⁾، وردود أفعال في طريق خلقه العالم المتصور المنتج من وراء حجب الضباب المحيط بالواقع، والذي لا يكشفه سوى عقل يحمل قابلية الانشطار والتجزئ المستمر للعناصر إلى أولياتها، هذا المنحى الذي يعطي العمل الفتازي القابلية التنافذية إلى الأشياء بالتعاون مع الفكرة الخاصة لتصبح العناصر كلاً واحداً مع المعنى والموضوع، وهي وسيلة من وسائل القاص الفنية المتعددة للحصول على رؤية متعددة الأبعاد ومتكاملة.

إن الغرض من استخدام الفتازية فنياً يقع ضمن إطار المفهوم الفني والفكري عند القاص لأن غرض القاص من ذلك هو (استغوار الآخر) شخصاً أو أشياء أو أحداثاً، مثل هذا الاستغوار لا يمكن تحقيقه إلا عن طريق وسائل التحليل النفسي وذلك عن طريق استخدام الذهن للكشف عن العمليات وآلياتها الخفية بشكل مدروس، هذه العمليات التي تسعى إلى إخفاء خصائصها وطرقها بستر من الذكريات وأساليب الكبح المختلفة المضللة⁽³⁾.

(1) أدب الفتازية (مدخل إلى الواقع): 19.

(2) نفسه: 19.

(3) نفسه: 26.

إن الأمر المثير في هذه القصص، أن العملية القرائية لا تقبل التوقع والانكشاف بسهولة في ظل غياب تام للسيطرة على الأفعال وردود الأفعال داخل الحدث الحكائي، فهي من جهة نصوص غير كاملة بمعنى أنها تتقبل ظاهرياً الترجيح والتوقع لأنها ممثلة (بالفجوات النصية)*، لكنها في الواقع لا تستجيب إلى الانكشاف بيسر، حيث أن فجواتها النصية شبيهة بكلمات استدعاء تجذب القارئ في سعيه للوصول إلى الحقيقة وعوالمها الداخلية، لأنه سرعان ما يجدها سريعة الانغلاق على الفهم لتجليات القراءة، لذلك فإن الفعل القرائي يتطلب والحالة هذه توفر نمط التفكير للرموز في الصور والأحداث الفتازية وهذا لا يتم إلا من خلال امتلاكه لمفاتيح خاصة معينة وهي:

أولاً: مفتاح الرؤية المشتركة البينية (القارئ - القاص).

ثانياً: مفتاح الفهم التام للحدث الفتازي الرمزي.

ثالثاً: مفتاح الشفافية والتقبل للكيان الفتازي المعروض.

رابعاً: مفتاح المرجعية الذاتية بشطريها الفني والفكري.

فإذا تم فتح مجاهل الحدث الفتازي فإنها تكشف لنا عن عالم غريب وغامض باستمرار، حيث القوانين الحقيقية مغايرة لما اعتدنا عليه، فهي حالة اضطراع دائم بين الرغبات وكلمات الآخر الذي يؤدي إلى الشلل، فافتازية نتج عالماً لا عقلانياً يتطور إلى صور غرائبية مختلفة وهي ليست (مظهر... من مظاهر التقليد والحماس لكل ما هو جديد على الساحة الأوروبية الغربية)⁽¹⁾، لأن فعل القاص جليل القيسي الفتازي من خلال استخدام النوع التقني والرؤيوي في عمله الإبداعي، استدعاء لحالات الأصالة الذاتية المؤطرة عنده في استخدام الوسائل الفنية اللازمة لتحقيق تصوره الموضوعي للعالم الخارجي، فعملية الكتابة عند القاص تنتمي إلى فعل معقد يتطلب نضجاً لظروفه الخاصة المدعومة من الحالة النفسية الدفينة، وبذلك يحدث التواصل التام بين عدد من العناصر الداخلة في عمليةنتاج القصص، وهو الوعي الموضوعي، والحالة النفسية الخاصة، والمؤثرة البني واجتماعي.

(*) فجوة النص: مواطن استدعاء للقارئ للكشف عن خفايا النص.

(1) القصة القصيرة في العراق 76-73: 127

والقاص لا يتعد عن عالمه ويثته المحيطة به في نتاجه القصصي الفتازي، وقد كان تين^(*) قبل ذلك يرى أن اختلاف الفنانين في أصولهم وتربيتهم يجعل رؤيتهم مختلفة للشيء نفسه، فكل واحد منهم يبرز فيه ناحية تختلف عما يبرزها سواه ويقول: (إن هدف العمل الفني أنها هو الكشف عن خاصية جوهرية أو بارزة بطريقة أكمل وأوضح مما تقوم به الأشياء في الواقع، لذلك فإن الفنان يكون فكره عن هذه الخاصية ثم يحول الشيء الواقعي طبقاً لها حتى يصبح تعبيراً عنها)⁽¹⁾، بينما نجد الناقد سانت ييف^{*} أهتم بشخصيات الكتاب والمؤثرات المختلفة من جسمية ونفسية ووراثية التي يكون لها تأثيرها الفعال في العملية الإبداعية عند القاص⁽²⁾.

لقد كانت الرؤى العبثية في طليعة النتاجات الفتازية في القصص المحلية، وهي تعبير مباشر عن حالة جديدة واجهها القاص العراقي، حيث يرجعها القاص عبد الرحمن مجيد الربيعي: (إلى الظروف الفكرية التي أتاحها ثورة تموز 1958 قبل انتكاستها... حيث قرأنا لأول مرة الوجودية والماركسية والكتابات الفكرية الأخرى التي لم تكن متوفرة لنا من قبل وبديهي إن هذه القراءات الشرهة قد تركت تأثيرها على أعمالنا بحدّة)⁽³⁾. ومكتنا أن نصف التاج الفتازي عموماً بأنه نوع من الفعل التجديدي الذي يتجه هذا النمط من القصص ووسيلة جيدة أمامه للتخلص من التصورات والمفاهيم المعتادة المسية للملل والتلبد، والغرض الفلسفي منه التعبير الصارخ عن الضيق من الكبت والرعب الذي يميز عالم الإنسان في هذا القرن، حيث تكشف عن انحطاط تام للمعايير السليمة المعقولة، لهذا فهي سلبية في مجمل فعاليتها متضخمة بمعاناتها⁽⁴⁾.

ولقد درأت قصص هذا النوع على نمطين:

(*) هيوبليت تين: (1828-1863) ناقد فرنسي درس التأثير المتبادل بين العوامل النفسية والطبيعية في الأدب.

للتفاصيل ينظر الأدب المقارن، محمد غنيمي هلال: هامش صفحة 55.

(1) منهج الواقعة في الإبداع الأدبي: 149.

(*) سانت ييف: (1804-1869) من كبار النقاد الفرنسيين، ومن أباء النقد الحديث في العالم وقد أراد أن يجعل من

النقد كالشريح الطبيعي باتخاذ النص مرآة لنفسية المؤلف. ينظر الأدب المقارن: هامش صفحة 47-48.

(2) ينظر: نفسه: 47-48.

(3) الشاطئ الجديد: 214.

(4) ينظر: أدب الفتازية: 20.



أ. الفعاليات الغرابية:

ففي قصة (الضفة الأخرى من البحر) يواجه بطل القصة السيد (ن) قوى تسعى إلى تطويقه والسيطرة عليه ووصفه بكلمة (المهاجر) الذي يتردد في سمعه كدقات الناقوس لتألم كل مفصل من مفاصل وجدانه ووعيه، وهي قوى تتخذ أشكالا عدة فهي تارة أيدي طويلة قلرة: وامتدت عشرات الأيدي الطويلة والبشعة، خارقة جدار الظلام، جارفة خلفها خيطاً رفيعاً من الضوء الأبيض الشبيه بضوء الفجر، وأخذت تهددني بالمهاجر... لم أرى أكثر بشاعة وقذارة من تلك الأيدي التي راحت ترقص كأرجل أخطبوط أمسك بفريسة... تمادت الأيدي في اقترابها مني. ثم آهانتني وبعثت، أو حاولت أن تبعث، الرعب في داخلي، وعندما زعق الصوت صائحاً: المهاجر السيدن، حطت الأيدي عليّ، ولم يمض وقت طويل حتى شممت رائحة مدوخة، فرأيت، ربما تحت وطأة لا معقولة الموقف، أن أرتجف قليلاً عندما شاهدت سائلاً بنياً كالذي يخرج من قم الجراد يصبغ وجهي ويدوخني ثم حاولت الأيدي أن ترفعني عن الأرض في محاولة داعرة لاهاتني وأشعاري بحقارتي وهشاشتي...⁽¹⁾

أو كصوت يدوي:

وأوضح لي، بعد اتهامي بالمهاجر وبذلك اللهجة الخشنة، أني في شبكة وأن المصير الذي أنتظره خفيف وشائك لا يمكنني أن أعرف إلى أين سيفضي. فترثت، وترثت الصوت معي، ورأيت في تريئة ضرباً من الازدراء والعطف، ومن أفسح المجال أمامي لاتخاذ قرار ما⁽²⁾.

فإذا كانت الأصوات فعالية فيزيائية لا تتميز بالقدرة الحركية على الجبر، فإن الأيدي تحمل مثل هذه القدرة وهي أيضاً معادلة لفكرة الوصف المرفوض الذي يصل إلى حد الإتهام والأجرام بكلمة (المهاجر) القادم عبر الفعالية الصوتية السابقة، لتغدو الأيدي بهذا حاملة لسمة الانقضاض على الفريسة الضعيفة للنيل من وجودها وحريتها لتحول كلمة (المهاجر) لاحقاً إلى اصطلاح مطلق تسعى من ورائها تلك القوى إلى التجهيز على البطل لأنه حامل لبذرة الرفض في ذاته، لهذا يتشبث هذا الأخير في حمى صرعه مع الأيدي بـ (التراب) الرمز الموظف الدال على التمسك

(1) الضفة الأخرى من البحر: 37-38.

(2) ينظر: نفسه: 36.

بالوجود الإنساني الحقيقي على أرض الوطن، وعندها تستجد تلك الأيدي والأصوات بعنصر فيزيائي آخر وهو (الضوء) وإدخاله في معادلة الصراع:
لم تكن الأيدي وحدها هي التي أصيبت بحمى البحث عني، أنبا الصوت، والضوء، وحتى كلمة (المهاجر).

- المهاجر السيد ن قليلاً من التريث والصبر

فصرخت، وكنت قد نسيت الصمت قليلاً:

- أين أنا؟ وفي أي بقعة من العالم؟ التراب الذي لمستته هو ذاته ذلك التراب

أي برهان تريدون على كوني غير مهاجر؟ ما هذا النطاق من الظلام؟ وما معنى هذا الاتهام وهذه المطاردات الثعلبية؟⁽¹⁾

ويعود الصوت مرة أخرى إلى مطاردته:

- المهاجر السيد ن: لا خيار لك البتة. أنت مجبر على السير، ولا جدوى من الهرب.

لم أكن أعرف أن زيارة العجر ستكونني مثل هذا الجهد الحيواني⁽²⁾.

إزاء عبثية الحوار والهرب من وقع قاس فإن سبب الصراع يتضح حيث أن القوى الغربية تخشى بعصبانية (العجر) وهو الرمز الآخر الذي يرد ذكره كثيراً في قصص القيسي وما يحمله من بعد إيجابي يتضمن فيه الحرية والفرح والاحتفال، لتصبح مجرد زيارتها اتهاماً وحكماً بالتهجير. وفي ذروة محاولات البطل المستميتة للخلاص من مطاردات الأصوات والأيدي والضوء يقع في مصيدة أعدت له مسبقاً:

وبعد جري طويل، انتهيت إلى مكان يغمره ضوء أبيض شبيه بضوء الشمس فرأيت مصيدة كبيرة جداً في وسطها قطعة جبن كبيرة ومجموعة من الهياكل العظمية متناثرة في أطراف المصيدة، وغمرني الضوء بدفء لذيذ، فشعرت بدغدغة مثيرة، وتأملت قطعة الجبن، كان من حقي أن أفكر بأن المصيدة كانت موضوعاً لاقتناص حيوانات فقيرة تحوم في هذا القطاع من العالم عندما اقتربت لا لمس الجبن، رأيتني في المصيدة التي أطبقت عليّ بقوة وأنا عار تماماً⁽³⁾.

(1) الضفة الأخرى من البحر: 39.

(2) نفسه: 40.

(3) الضفة الأخرى من البحر: 42.

فالضوء الأبيض يتحول إلى كائن حي يمتلك خصائص القوة والبطش وما اللون الأبيض والدفع إلا كائنات مجهزة لتجذب الإنسان إلى قصص ليعامل كفأر.

فالحدث المروي في القصة يكسبه المنولوج الداخلي شحنة إضافية بعد أن ترك القاص بطله يتفاعل مع الحدث الحكائي والقوى الخفية بحرية، وهذا يعني أن الخيال القصصي يعتمد إلى (حبك عقد لا نهاية لها حول الواقع، وإلى محاولة جعل مقاديرنا النسبية تناسب معادلاتنا في كل شيء)⁽¹⁾، عندما تتزاحم الأدوات الحية أو التي اكتسبت بعدها الحيوي رؤية فتازية غريبة، للنيل من الإنسان، وعن هذه الأدوات يقول الناقد عبد الجبار داود البصري: (إن الحس الجماعي في قصة القيسي يمثل إحدى القوى الضاغطة على أرادة البطل ومن هنا كانت صورة الحشد التي تلح على القيسي تتجسد بشكل - أرتال جراد - أو عشرات الأيدي المحاصرة أو عدد من الأبواب الموصدة أو أسراب من الغربان)⁽²⁾، وهذا نكتشفه باستمرار في قصص عديدة ففي قصة (ثلاثة تلال من الجراد) يسعى الرجال الحديديون إلى شحن مجموعة من البشر المحصورين في غرفة طينية صغيرة إلى حيث (تلتقي السماء بالأرض)⁽³⁾ في أجواء غريبة تهجم فيها أسراب الجراد على الغرفة الصغيرة ليغوصوا حتى الرقبة في مستنقعها وهم فرحون يضحكون لأنهم اختاروا شيئاً بإرادتهم بعد سلب حريتهم.

أما في قصة (صهيل المارة حول العالم) فتظهر الأجواء الفتازية بقسوتها المعهودة في قصص القيسي، حيث اللامكان ومجهولية القوى الخارجية الضاغطة المطاردة للبطل وادواتها الشريرة (اليد) التي يمتلك خاصية مضافة هذه المرة فضلاً عن دايتمكيته الحركية تلك هي القدرة على الكلام، لتندمج بذلك الآلية الفيزيائية المتمثلة بالصوت مع القدرة الحركية السابقة المعهودة فيها. فضلاً عن اليد نواجه (النسر) الذي يفترس زميل البطل الباحث المترقب (للغربان) الطائر كمعادل للحرية والانطلاق أما في قصة (الجدار الذي نطق)⁽⁴⁾، فيبدأ التيار الحلمى بالتدفق حيث يعمل اللاوعي على الدخول في عوالم العقل الباطن واستكشاف خفايا ومواطن رعبه الأزلي من القوى الغامضة والإحساس بعدم المناعة من (الآخرين) أي الجماعة البشرية:

(1) الإحساس بالنهاية، دراسة في نظرية القصة، فرانك كرمود: 171.

(2) ينظر: قضايا القصة العراقية المعاصرة: 38.

(3) ثلاثة تلال من الجراد: 18.

(4) مجموعة صهيل المارة حول العالم: 124.

... ودفعت أحد الأبواب فانفتح بسهولة غريبة، وواجهت فوراً باباً آخر، وآخر، وآخر، دونها نهاية. كانت هذه الأبواب حائلة (كذا) اللون، قبيحة الشكل، كأنها مخلوقات أسطورية... ثم توقفت الأبواب فجأة عن الانفتاح... وسرعان ما قبض عليّ بضعة أشخاص راحوا يضحكون مني باستهزاء، ويوجهون إلي كلمات لم أفهم منها شيئاً... وكان أحدهم يردد بصوت واضح:

– لا تخف. لا تخف. أنها مهزلة... مهزلة⁽¹⁾.

ويعود الضوء في هذا القصة مرة أخرى ليتصف هذا المرة بصفة التدويب والصهر للكائنات والأشياء:

فرايت الضوء الذي كان يغمرهم يتقلص ببطء، والجدار الذي كونه يضيئ برفق. وخلت أن الضوء أذابهم فارتعبت لحد الجنون، وخيل إلى أن شيئاً ما سيصهرني بعد قليل فأنحول إلى عجينة دموية، سأنصهر، أنصهر، أنصهر...⁽²⁾.

وتارة أخرى يكون للضوء قدرات خارقة جديدة:

ثم أخذت أركض بكل ما لدي من طاقة. ووجدت نفسي خفيفاً جداً. ومن بعيد لاح ضوء بتفسيجي، وإذا اقتربت منه، شعرت بسترقي تطير في الهواء، وبأنني أقع على مقربة من الضوء. وتلويت كالمصاب بالصرع، وعندما رفعت رأسي، وجدت فوقي نيراً كبيراً يحرقني بنظراته النارية، وجناحه يغطيان مسافة كبيرة من المكان. فأغمضت عيني. وسرعان ما تحدر جسمي حتى صرت لا أعني شيئاً. وزحفت بعد صمت طويل إلى تحت الضوء. وغمر الظلام كل شيء من جديد. ونظرت إلى الخلف فأدركت أنني في نفس المكان الذي أتوا بي إليه. ووجدت الجدار يتحرك في رقصة جميلة وسمعت أحدهم يردد بصوت جهوري: تكون أو لا تكون⁽³⁾.

فالقاص يتجه باستمرار نحو التضخيم للعنصر الصوري المتواتر الحامل لديناميكية الفعل من خلال الصوت والصورة المتشكلة من اللون والضوء في أجواء فتازية غريبة يسعفها في ذلك لغة ثرية واضحة متفجرة، وهذه الصور المتدفقة من ذهن القاص تتضمن للرغبات الدفينة، يستمر بشكل صراع درامي (متفلت) حيث يصبح كل شيء ممكن الحدوث بين أطراف معادلة

(1) الجدار الذي نطق: 124.

(2) نفسه: 126.

(3) نفسه: 127.

الصراع نجد ذلك أيضا في قصة (لحن في قاع أزرق)⁽¹⁾، حيث يلف الحدث القصصي جو من الإبهام والخيال ليخرج لنا على شكل شبيه بأحلام اليقظة:

إلى الآن ما زلت أعيش أتون المعركة. ولا أدري أهى معركة سقوط أم انتصار. لا فرق، المهم هو أنني أعجز من أن أستطيع أن أعرف إذا كان ذهني هو الذي اخترعها، أم أنها معركة حقيقية كل ما أعرفه أن بوسع إدراكي الفطري ووعبي أن يخلق كل شيء. كل الأشياء كانت توحى بأنها حقيقة، لكنها ملطخة بشيء من الضبابية. كنت المسها، وأحسها، وأصطدم بها نضالي المستمر وأنا انحدر من تلك الكوة الأسطوانية على درج حلزوني عريض. إلى أين كان يؤدي ذلك الدرج الذي يركض أمامي دون أن يكون له نهاية؟⁽²⁾.

إنّ هذا السيل من الرؤى الضبابية الذي يلف الجو القصصي يبين لنا حالة من الامتزاج بين الوعي واللاوعي، بين الوهم* والخيال والحقيقة العيانية فمن المعلوم أن الوهم قد يظهر في الإنسان المعافى وهو غير الهلوسة المرضية، الناجمة عن التعب والظلمة أو الخدر الذهني فتشوه الحقيقة⁽³⁾، وإن كانت الرغبة المطروحة بإطارها الوهمي قابلة للتحقق أحيانا مثال ذلك التوهم عند المراهق بقيادة طائرة، قابلة للحدوث إذا ما توفرت له الظروف العملية والمستلزمات الفنية من الدراسة والدربة أما الخيال فإنه صفة مكتسبة يكتسبها العقل الإنساني في حالته السوية الطبيعية، فقدره القاص تقع في استلهامه الرؤى المختلفة من هذه الفعاليات الذهنية الدقيقة والمعقدة وهذا يعنى إن الفتازية (مسألة لا واعية ولا يمكن التحكم بها وهي شخصية جدا وتفتقر بتأجانتها إلى الوحدة أو العمومية أو التوازن. هنا تقترن الفتازية بحلم اليقظة)⁽⁴⁾ حيث يتحول دور الخيال هنا إلى آلية مدروسة بعناية عند القاص، الأمر الذي يولد الانفعال الحقيقي بنمطيه النفسي والفني لينتج عن الأول مجموعة الانفعالات المعبرة عن واقع معين والمطبوع في عقل القاص، بينما يعنى الثاني تحول تلك الانفعالات إلى حجرة الخيال الخلاق في ذهن المبدع ليطوره إلى نتاج متميز من الأفكار المعبرة

(1) مجموعة سهيل المارة حول العالم: 113.

(2) لحن في قاع أزرق: 113.

(*) الوهم خطأ يقع فيه الحس أو الذهن فيعتقد المرء أن الظاهر المخادع هو الحقيقة. عن المعجم الأدبي: 295.

(3) ينظر: المعجم الأدبي " 195.

(4) أدب الفتازية: 16.

وبالتالي الوصول إلى ما يسمى (بانفعال الفنان) فنياً. وكل هذا من دون المساس بالوحدة العضوية*
الضرورية في العمل الفني لأن النص إذا لم يتوالد طبيعياً داخلياً، لا يولد النص خارجياً ككيان
واحد متين بل يؤدي إلى اهتزاز أركانه بشكل مخل.

والقاص لا يستنفذ أدواته الفتازية التي رأيناها في قصصه السابقة، فالضوء يعود من جديد
في هذا القصة ليمارس دوره المؤثر:

كان يتبعني ضوء برتقالي من فانوس مختق. وكنت أركض بسرعة جنونية لأصل إلى القاع
هل ثمة قاع في هذا الوجود...؟⁽¹⁾

أما الجدار المحيط بالبطل فإنه يأخذ شكلاً غريباً قاسياً:
ولأول مرة أحسست أن جداراً دائرياً يحيط بالدرج السائق وكان الجدار مغلفاً بطبقة غير
طبيعية من البخار ويلزوجة مقرزة وكنت كلما استندت إليه للراحة المؤقتة، زدت التصاقاً به
وحاجة إلى قوة كبيرة لتزعني عنه.⁽²⁾

وتارة أخرى يعود العنصر الصوتي عبر تضمين القصة بمقطوعات شعرية أو أناشيد
تنشدها جوقة غنائية:

الحياة هي انتظار طويل

وعمل شيء لن يحدث

إن من يشتهي دون أن يفعل

يتج الطاعون... الطاعون... الطاعون⁽³⁾.

والقاص يؤمن بأن الألوان والأضواء تشكل أدوات حتمية في الفعل القصصي، ليعود إلينا
هذه المرة اللون الأحمر بكامل طاقاته:

وفجأة أنقذ اللون الأحمر، فأشاع دفئاً لا يستطيع إلا ذلك الشيء اللامرئي في داخلنا أن
يتحسس. ونظرت إلى يدي فوجدتها بلون الدم... وعلى حين غفلة، دوى صوت غريب الجرس،

(*) الوحدة العضوية: نمو النص داخلياً فالكلمة تنمو من الكلمة والجمله من الجملة والعبارة من العبارة وأن يتناول
النص موضوعاً واحداً.

(1) لحن في قاع ازرق: 113.

(2) نفسه: 114.

(3) نفسه: 115.

لا بشري تارة، وبشري تارة أخرى قائلًا: السيد أنور: نعلمك أننا هم نحن (كذا) المحلفون الذين اختارنا وعيك وأعطانا الصلاحية المطلقة للحكم عليك. وقد قررنا بالإجماع الحكم عليك بالعزلة الأبدية. لم أحتج حتى داخلي الذي لم يعرف سوى التحدي، بقي ساكنًا. نعم، أنه لحكم قاسي لكنه كان لهذا جدًا⁽¹⁾.

فالقص المنتج متشكل من بنيتي الذات أي (الشعور) والمكاني المباشر ونتيجة لهذين العاملين تتحدد معالم الصراع والرؤية المنتجة لذلك فإن إبداع القيسي متأت من التوازن اللامرئي القوي بين التوتر النفسي المتزايد جراء المواجهات المستمرة في الواقع من جهة والتعبير عن معاناة الذات المكبوت، ولعل نهاية هذه القصة وقصص أخرى مثل (صهيل المارة حول العالم والضفة الأخرى من البحر وإذا فقد الملح طعمه وسافروا مع الطيور البحر) وغيرها تبين لنا إن جليل القيسي (يعيش لحظات رهية من الانسحاق والانكسار الذين كانا يسيطران على الوضع العربي عموماً بعد أن خرج الكل من نكسة حزيران فنرى كيف تهيمن الأجواء الكابوسية والكافكوية والديستوفيسكية)⁽²⁾ على قسم مهم من التاج القصصي، كما أنه ليس ببعيد عن التأثير الشديد بالرؤية الكافكوية للعالم الساعي إلى تشييع الإنسان وتهميشه ليتحول إلى (ملف، والميت أصبح يعرف عنه برقم دال عليه. حتى عندما يستدعى إنسان بصيغة شخصية، فهو ليس شخص بل قضية)⁽³⁾. في مثل هذه الرؤية الفلسفية التشاؤمية التي ترى الحياة بمنظار قاسي نجد (هذا العالم المستلب، حيث الأشياء وحدها لها قيمة، أصبح الإنسان شيئاً بين الأشياء، وهو أيضاً في الظاهر أكثرها عجزاً وأكثرها حقارة وقد تمحوه الإنسان أكثر فأكثر وأصبح بقعة من اللون بين بقع أخرى...) ⁽⁴⁾، لكن القيسي اختلف عن المنظور الكافكوي بظاهرتين مهمتين:

- الأول: بطل القيسي متصف بروح المقاومة العنيدة والتمرد سواء أكان مقاومة إيجابية خارجية فعلية كما في قصة، (صهيل المارة حول العالم) أو إحساساً نفسياً كما في حالة بطل قصة، (لحن في قاع أزرق).

(1) نفسه: 117.

(2) جليل القيسي من كابوس الانسحاق والتمرد إلى أحلام أسطره اللات

(3) ضرورة الفن: 103.

(4) نفسه: 110.

- الثانية: تكرر حالات انتصار البطل في القصص على القوى الخارجية لأكثر من مرة سواء أكان انتصاراً حقيقياً أو ميتافيزيقياً خيالياً فالقاص يحاول باستمرار التعبير عن الوجود القوي للكائنات المتسببة للحزن والألم الإنساني على الرغم من تغطيتها بخُجب الرمز المكثف. كما في قصة (إن عروقي تتحول الآن إلى لون البنفسج) حيث تمتلك تلك القوى وسائل خارقة للطبيعة قريبة من عالم السحر والشعوذة، لتخرج على البطل من مرآة موجودة في غرفته على هيئة رجل بشع المنظر يحمل بيده أدوات القتل ساعياً إلى صلبه وإدخاله إلى داخل الثلاجة ليموت ببطء نزعاً وبردًا، ليقول بطل القصة في النهاية (لكن لماذا يبدو كل شيء على ما يرام بالنسبة لكثيرين... أو اه أية فوضى براقعة) ⁽¹⁾. وفي قصة (أيام مثقوبة)، أستطاع القيسي أن يولد الصور الفنية من عناصر ورؤى متسمة بصفة الإشارة الرمزية حيث الأرض العربية معرضة للاستنزاف والسلب على أيدي قوى خارجية غريبة:

كانت بقرة ضخمة تسحب العربة بيأس في اتجاه ضوء أحمر خافت وكلما اقتربت من الضوء، بدت وجوه الرجال أكثر صرامةً وحقدًا... ⁽²⁾.

والخلاص يأتي من الجماهير: ومع خيوط بلغت وسط المدينة فإذا بجدار بشري على شكل دائرة يحيط بألة ضخمة مخفية تشبه الأخطبوط وعلمت أن الجماهير أضرمت فيها النيران، فيما راح الرجال الطوال، وقد قصرُوا مثل الأقزام، يدخلون في النار بعد أن يصلُّوا طويلاً أمام الآلة ⁽³⁾.

فكان أن لجأ إلى النموذج الأعلى الذي تبحث عنه الجماهير وكان على شكل إحلال اللاوعي الجمعي محل الوعي الفردي فقد فسره به يونغ* الإشكالية النفسية عند الإنسان المعاصر، فبطل القيسي (بطل جماهيري يتحرك على مساحة أفقية عمومية شاملة، إذا تجسّد فيه الحس الجماعي، فتارة يمثل أصواتاً متزاحمة، وتارة أجساداً متداخلة، وتارة رؤوساً متلاحمة) ⁽⁴⁾، لهذا كان القاص في

(1) أن عروقي تتحول الآن إلى لون البنفسج: 24.

(2) أيام مثقوبة: 108.

(3) نفسه: 110.

(*) يونغ: عالم نفس ألماني (1875 - 1961) حل اللاوعي الجماعي - محل اللبيدو الفعالة الفرويدية ومركب القصص الأدلري. للتفاصيل ينظر: علم النفس في مائة عام، ج. ل. فلووجل: 204 وما بعدها.

(4) قضايا القصة العراقية المعاصرة: 38.

نهجه إلى استلهاهم الفكرة الواقعية يصطدم بقسرية ودموية الصراعات فيه، فكان أن نشد التعبير عنها عبر التوهيمات والرموز فالقصاصون يعملون إلى (قراءة الحكاية الفتازية في أغلب الأحوال بوصفها قصة رمزية لتكون القصة الحرفية مجرد حرف هيروغليفي بدون حقيقة معلومة سلفاً. إن الواقع والأطر أو الشخصيات الفتازية لا تتطلب تصديق القارئ لأن التعامل معها سوف يكون على أساس أنها أطروحات منهجية وتضطلع الصفة المميزة لغرائبها بمهمة التعليق على الأفكار المطروحة بشتى السبل)⁽¹⁾.

إنَّ القيسي يلجأ دائماً إلى استكناه العوالم المختلفة وإسباغها بالرؤية الفتازية الخاصة التي تتوافق ورؤاه الشخصية للعالم الخارجي، لتأتي أحياناً صوره صارخة مثيرة لأكثر من تساؤل بعد أن يكون قد أستفز جميع المدركات والمورثات العقلية والتأبوية بإصراره على أدلة القصة بشكل أو بآخر بحيث يؤدي إلى خلق القصة الفتازية التغريبية ليصل إلى حالة خارجة على الموروث المحلي القائم على ابتعاد القاصين بصورة عامة عن المسائل الاعتقادية الدينية، حيث يرى الوجوديون أن الشعور الخارجي المباشر الملموس للأشياء في محيط الإنسان هو الشعور التام والصحيح وهي المعرفة الأصلية وعلى هذا فإن الشعور بالكيان الخارجي مستخلص من الوجود ليس إلا⁽²⁾، لهذا جاءت التصورات على وفق هذه النظرة مثيرة للجدل، ففي قصة (أسطوانة الزمن)⁽³⁾، يقذف بالشخصية القصصية الرئيسة في عالم غريب مع أعداد غفيرة من البشر حيث الجميع يسعون إلى الوصول إلى مكان الحكم، فهي أشبه ما تكون بأجواء يوم القيامة، والناس يتدافعون لمعرفة مصيرهم.

طبقة سميكة وكاوية من الغبار تغلف خمسمائة متر أو أكثر من مكان فسيح خال من كل شيء. وينتشر الغبار في هدوء جنازى لينكشف عن سور جلدي أسود على شكل دائرة اهليجية. وتنفجر أصوات شتى لا يستطيع الآتي تمييزها لفرط اختلاطها الشديد، وكأنها تنبعث من فم أسطوري... فتعالى الأصوات كأنها من حناجر محروقة. وجدت نفس أسبح في الغبار والملح

(1) أدب الفتازيا: 12.

(2) ينظر: الوجود والعدم: 23 وما بعدها.

(3) مجموعة سهيل المارة حول العالم: 68.

بصعوبة جدارا سميكا من البشر يتهافتون إلى كوة صغيرة... أما إلى أين كانت تؤدي تلك الكوة، فأمر كان يجهله الجميع⁽¹⁾.

وفي خضم ذلك يتساءل الجميع عن النهاية:

- هيا.. هيا. أفسحوا الطريق. لم أكن أعرف أن مثل هذا الجيش سيدخل الجنة؟
- جنة؟ أية جنة؟

فالقاص عبر قراءاته المتلاحقة للفلسفة والفكر الغربي وتداعياته سعى إلى تقريب فكرة العبثية واللامعقولية، حيث العالم مضطرب بلا هدف مع سيادة القلق والحيرة لتغدو في النهاية دراما اللامعقول نوعاً من التجربة الصوفية⁽²⁾، والتي يعبر عنها القاص بهذه النظرة (المتشككة) (فمهمة النقد في القصة ليست في تحليل جوانبها الفكرية والفنية، أو في تحديد القيم الجمالية الكامنة فيها حسب، بل واكتشاف أبعاد الرؤية النفسية والاجتماعية والسياسية، وتسلط الأضواء المركزة على نواحيها الغامضة، بغية معرفة مداخلها الذاتية والموضوعية التي لم تكن في حسابان القاص ذاته)⁽³⁾.

ومن الناحية الفنية فإن القاص يمتلك مقدرة ذكية في استخدام الرمز وخلق الجو الفتازي المعتمد على الحلم والخيال أو اللامعقول في حالات أخرى في محاولة لاكتشاف العقد المجرد في شرنقة الواقع⁽⁴⁾، وتبعاً لذلك جاء وصف جهنم كمصير مؤقت لبطل القصة متجاً عن رؤية تخيلية واسعة ناجمة عن رؤية كابوسية مثير:

كان الدهليز مظلماً. ولم ألبث أن وصلت إلى ساحة واسعة، فرأيت جيشاً من الناس في أسبال قدرة مزرية يرثى لها. كانوا جميعاً مبعثرين هناك وهناك، بعضهم يحمل ألواحاً خشبية غليظة على ظهره، وآخرون يسرون خلف ثيران تمشي على إيقاع طبول خافتة، في حقول تبدو تارة مخضرة، وأخرى مجدبة، وكان منهم أيضاً من يديرون عجلة كبيرة، بل خرافية، وأردت أن أرجع مرة أخرى إلى الدهليز. لكن أحدهم باغتني بضربة عصا على ظهري قائلاً:
سر... سر... أرفعها....

(1) أسطوانة الزمن: 68.

(2) ينظر: موسوعة المصطلح النقدي، اللامعقول: 542.

(3) قضايا القصة العراقية المعاصرة: 17.

(4) ينظر: نفسه: 37.

لماذا؟....

- هنا لا توجد كلمة لماذا هنا يجب أن نقول نعم...⁽¹⁾.

فهنا نواجه عملاً ذا بعد فتازي خاص فهي وسيلة تعبيرية تسعى لمحاولة اختراق اللاوعي الجمعي المقابل عند (المتلقي)، وهي نتيجة مباشرة للأثر الأيدلوجي القادم من جدليات اجتماعية وسياسية واقتصادية والمستنبطة من الفلسفة الغربية الداعية إلى تركيز الوجود الإنساني من خلال منطلقين اثنين أولهما الحرية وثانيهما الفردية، حيث يصبح الأول قيمة عليا مطلقة بقوله (أن الإنسان محكومة عليه بأن يكون حراً)⁽²⁾ في سعي واضح إلى التوفيق والملائمة بين الحرية والتصرف الفردي الخارجي الذاتي، وترك الحدود القانونية والدولية الاجتماعية المقيدة للحرية وعلى هذا فإن الإنسان هو بما موجود حسب⁽³⁾، من دون اعتبار لأي شيء آخر.

إن لا معقولة الأجواء والأحداث في هذه القصة تُصدم القارئ ودهشته ليؤدي في النهاية إلى خروج بطل القصة من النار (جهنم) وخلوده في الجنة:

وبجهود لا أستطيع وصفها، تخطيت الجدار الشائك، وركضت تاركاً ورائي لوحة دامية. وما أن وصلت إلى الدهليز، اتجهت صوب الكوة، حتى أخذت، لخوفي، أسير ببط. ووجدت الحارس يدقق في الوجوه تدقيقاً جيداً، ويصرف الكثيرين إلى الجهة اليمنى... كان من المستحيل أن أقفز إلى الجهة اليمنى،... لولا أن هجوماً عنيفاً حدث فجأة على الكوة، وللمرة الأولى، وجدت نفسي أسبح في ضوء عجيني دبق. ثم غزت أنفي ألوف الروائح المهيبة ومشيت مسافة قصيرة حتى بلغت ساحة جميلة مليئة بأنواع المراجيح وناس ظرفاء ويسيرون في هدوء، وهم يحدقون في واجهات المخازن،... والنساء نصف عاريات، وهن يرددن كلمات سريعة...⁽⁴⁾.

إن في تداعيات عبثية الحياة وإحساس القاص بانعدام العدالة السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وانسحابها إلى مستويات اللاوعي نوع من الاحتجاج، لأن القاص عندما يتجه نحو اللامعقول والعبث في الرؤية الفلسفية والمستخدم للصور الفتازية الحادة الخارجة على المألوف،

(1) اسطوانة الزمن: 70.

(2) نزعات في الفكر الأوروبي، عواد مجيد الأعظمي: 77.

(3) ينظر: نفسه: 77.

(4) أسطوانة الزمن: 72-73.

أنها يحاول أن يغوص في الصور ويعرضها بشكل جديد (مقلوباً رأساً على عقب، مشوهاً كما لم يشوه من قبل، دميماً بصورة لا تصدق)⁽¹⁾.

هنا يجب أن نشير إلى أن تأويل القصة الرمزية الفتازية وغيرها من القصص الحديث لكاتب مثل جليل القيسي ليس حالة مقحمة غريبة، لأن النص يتطلب درجة من التأويل يكفي لفهمها، فهي تخضع إلى عملية التفكيك اللازمة لفهم النص وبذلك نلاحظ:

- أولاً: خضوع الفعالية الكتابية المصطبغة بالتغريب كفكرة خارجية عن الذهن الخاص بالقاص إلى سلطة الاتجاه النفسي العام المؤدلج.

- ثانياً: إن هذه النصوص تسمح بالتأويل لأنها تقوم على جدلية التفاعل الحي بين الواقع والفن، أي أن النص القصصي يقبل التأويل على وفق معادلة السبب والنتيجة المكونة من التقبل الجمالي فالتأويل فالفهم⁽²⁾، مثل هذا التأويل ينسحب إلى قصص القاص العلمية الخيالية أيضاً التي تستجيب لمحاولته التوفيقية بين قراءاته العلمية عن الأجسام الغريبة الطائفة في الفضاء، وقراءاته الأدبية.

ب. الخيال العلمي:

ففي قصة (طقس الدوامات الهادئ)⁽³⁾ يتعرض بطل القصة في طريقة بسيارته إلى مدينة (طوز) في يوم ربيعي جميل، إلى مثل هذا الاكتشاف عندما يترجل من سيارته ليتأمل المناظر الجميلة:

مشيت مسافة طويلة بعد أن أنعشني الهواء اللذيذ المغربي... فتحت مذياع السيارة ومن خلال الباب الذي تركته مفتوحاً، أنداح صوت أسمهان الملائكي وهي تغني. ليت للبراق عيناً... وبينما أنا أردد هذه الكلمات وكلي انتشاء، فإذا بصوت أسمهان الساحر يصبح أجشاً، مضحكاً، وبدلاً من أن تقول للبراق، تقول ويشكل مضحك يبب... ررر... ققق، وانفجرت خشخشة سريعة ومتتالية ومزعجة جداً... سمعت صوتاً خفيفاً وشعرت بوضوح أن الأرض يهتز تحتني والسيارة تترنج وكأن يداً وهمية تهزها يمناً وبسرة... خف الدوي قليلاً، وحل محله ضوء متوهج

(1) الطريق والحدود: 68.

(2) ينظر: التلقي والتأويل (مدخل نظري) بحث، ومحمد بن عباد مجلة الأقلام، العدد 4 في 1998: 7.

(3) مجموعة في زورق واحد: 185.

للغاية،... وأخيراً ركضت إلى السيارة والضوء الفضي يزداد توهجاً... أنغلق باب السيارة وتجمد المفتاح في مكانه لا يتحرك خف الدوي كثيراً غير أن الضوء أستمريشع، رأيت جسماً دائري الشكل مثل اسطوانة معدنية، هبط الجسم الأسطواني برفق فوق الزرع... وأنفتح باب في الجسم الأسطواني... وأندفع درج حديدي، وترجل منه عدة مخلوقات لها وجوه مستطيلة عظيمة التكوين شبيه بوجوه جياذ مريضة. وأول ما يلفت النظر في وجوههم الجبين العريض جداً والذي يدل على الذكاء الحاد وعينان دائريتان مثل عيني البوم بلون البلوط... كانوا يرتدون ملابس رجال الفضاء... كانوا ينظرون وكأنهم يحتنون أحذية مطاطية غريبة تقدم أحدهم مني وبعد أن ركز بصره الذي أدهشني وأنا أرنو إليه من خلال النظارات الزجاجية الكبيرة فوق عينه، وربت بهدوء على ظهري... وساقني بتودد إلى الاسطوانة⁽¹⁾.

فالقاص يبدو في تشكيله الصوري للأشكال القادمة من الفضاء الخارجي من كائنات وسفن فضاء (أطباق طائرة) متأثراً بما أنتجته السينما العالمية حول هذا الموضوع وقد قام بممارسة أسلوب شبيه من عين الكاميرات السينمائية عبر الوصف والتصوير الدقيق المتقل للأشياء بجزئياتها وحركاتها أولاً بأول وباستخدام جيد للقطع* الصوري الذي ينتج حرية كافية للحركة الصورية والأحداث من جهة وإطلاق يد القاص في التوقف أو الزيادة بالشكل الذي يتناسب وعمله من جهة أخرى، أن هذا القطع الذي يعطي للقارئ تصوراً جيداً عن وجود تداعيات صورة وحديثة أخرى موجودة في البؤرة المقطوعة لا يقدمها القاص مجاناً للقارئ حيث يدفع ذلك، الأخير إلى التأمل المكشف وإعمال الخيال والعقل مما يعطي للعمل الإبداعي قدرة واسعة في التأثير. وفي عالم القص العلمي الخيالي فإن القيسي لا يترك مفردة صغيرة من المفردات والصورة المتخيلة إلا ويركز عليها أضواء كاشفة حيث نستدل بواسطة ذلك على عالم غريب يجمع بين الصور من سمعية وشمية ولمسية وبصرية:

ويرفق شديد أدخلني في غرفة زجاجية جميلة... أجلسني فوق مقعد وثير ومريح جداً ورش على وجهي سائلاً زكي الرائحة ومنعشاً إلى درجة عدت إلى تماسكي،... اهتزت الاسطوانة ونفذ دوي خافت إلى غرفتي،... فوق شاشة جهاز التلفاز وباللغة العربية ظهرت هذه الكلمات:

(1) طقس الدومات الهادي: 187 - 188.

(*) القطع: أحد التقنيات الأسلوبية المعروفة في السرد القصصي لا تخلو منه أي قصة تقريباً للتفاصيل ينظر: توظيف الأسطورة في القصة العراقية، فرج ياسين، رسالة ماجستير كلية التربية جامعة تكريت 1996 منشورة: 102.

أجلس بهدوء... لا ترتبك أبدا... أنت في أمام... لا تقلق... نحن أصدقاء... قلت في نفسي وأنا أقرأ: كيف لا أقلق. إلى أين أنا ذاهب... ماذا لو دخلت فقاعة من الغاز في دمي؟ في أي ارتفاع نحن الآن؟ وما هي إلا لحظات ووسط اندهاشي الشديد جاءني الأجوبة... أطمئن جداً أنت في متهى الأمان... قلت مع نفسي بفرح شديد:

- شيء عظيم... أه تجيدون اللغة العربية... رائع... رائع...
 - نحن نجيد كل لغات كوكبكم!
 - للمناسبة من أنتم؟
 - نحن مخلوقات من كوكب بعيد يسمى - أكسلوب.
 - أكسلوب؟ وهل هذا الاسم من لغتكم؟
 - طبعاً
 - ما معنى أكسلوب في لغتكم؟
 - معناه... السعيد إلى الأبد
 - واكسلوب حتماً كوكب متقدم جداً
 - منذ عشرين ألف سنة ونحن كوكب متطور تكنولوجيا وحضارياً... قبل آلاف السنين قضينا على جميع الأمراض وإلى الأبد...⁽¹⁾.
- إن العملية القصصية لدى القاص تمر عبر سلسلة من العمليات الإلهامية* داخل فكره وخياله، يعطي للأشياء أقصى حدودها وطاقاتها هذا فان لحظات الإلهام هذه تكون في حقيقتها لحظات حلم لصانعي الأحلام مندفعين إليه لأسباب سيكولوجية غامضة، أو فكرة خارجة سيطرتهم تطربهم أو تهددهم مما يستجيبون لها سريعاً بصورة لا إرادية في إلهامهم⁽²⁾. وبذلك فان العمل الإبداعي يتكون من عدد من الخانات القابلة للتوظيف وهي الكلمات والمشاعر والأصوات والروائح والأضواء وغيرها بالإضافة إلى الكائن الحي المركز الأول لتجليات النص الحكائي:

(1) طقس الدوامات الهادي: 189-190-191.

(*) الإلهام: الفكرة التي يتكون لدى الفنان، ويعتقد أنها ثمرة من ثمار اللاوعي. للتفاصيل ينظر: المعجم الادبي: 35.

وهي ظواهر نفسانية أكثر منها روحية للتفاصيل ينظر: قضايا النقد الأدبي/ ك. ك. رثقن: 127.

(2) ينظر: نفسه: 117.

طلبوا مني أن أضغط على الزر رقم 6... وما أن ضغطت على الزر حتى ظهرت عدسة ورأيت من خلالها أجراماً، وكواكب تلمع، وهتفت بنشوة.

- الهي ما هذا الجمال الساحر... أه، هذا الجرم له أضعاف بريق القمر... حقاً، ما هذا الجرم الفضي؟

- أنه تابع - آيو -... هل سمعت به؟

- لا

- كيف لا في الأرض عندكم تسمونه - آيو -... أما نحن فنسميه (يدي آميشكو)...⁽¹⁾

حيث نجد أن القاص في الحكى القصصي يميل باستمرار إلى تعزيز نصه الافتراضي الخالي بعدد من الأسماء الغربية بشكل متعمد لإغلاف قصته بالجو التغريبي اللازم، فلا يشعر القارئ أنها محمولة قسراً إلى العملية السردية أو في تطور الحدث القصصي بل هي جزء أساسي من مكونات الحدث القصصي وتعزيز له، ومن بين هذه الأسماء:

آيو: وريا، غانميد، كاتو... وهي أسماء لأقمار وتوابع وأجرام سماوية، وأسماء بشر كشولكي الشاعر، أو عبارات أجنبية خيالية مترجمة إلى العربية:

كانت الجماهير تحمل لافتات عليها شعارات بلغة أكسلوب وباللغة العربية: أهلاً بك فوق كوكبنا ضيفاً عزيزاً ومحترماً (فجوة شخو ليسان كازما بي يلفرا دون زم بي داش يول)⁽²⁾.

كما أن القاص لا يترك اكتشافاً علمياً أو صفة أو حالة محسوسة من قبل إحدى الحواس البشرية إلا ويوظفها في قصته من قبيل المعلومة العلمية:

- هذه الأجرام كلها تكونت من سحابة من الغاز الساخن قبل أكثر من أربعة الألف مليون سنة...⁽³⁾

أو في السرعة:

وعادت القوضى لأكثر من دقيقة إلى الشاشة...

- أنت انفعلت مرة أخرى....

- بل أندهشت يا سادة يا كرم... وبأي سرعة جئتم؟

(1) طقس الدوامات الهادي 193 - 194.

(2) نفسه: 202.

(3) نفسه: 194.

- بثلاثة أضعاف سرعة الضوء....
- مستحيل...
- بل بعشرين ضعف سرعة الضوء...
- مستحيل... قرأنا في المدرسة أن جسماً ما إذا سار بسرعة الضوء فإنه يتحول إلى كتلة إشعاعات.
- هذا صحيح....⁽¹⁾
- ويعمد إلى الاقتباس^(*) الشعري في النص الحكائي أو التناص^(*)، عندما يلد نص من نص لكاتب أو شاعر سابق:
- ... عندما نزلنا في أور، نزلنا في مكان بعيد، ورأينا شولكي يتلو الشعر...
- ماذا؟ هل يجيدون اللغة البابلية القديمة أيضاً...
- طبعاً... كان يعشق كوكب الأرض، ومدينة أور... وكلها رفضنا أن نلبي طلبه لعودته إلى الأرض يقرأ هذه القصيدة:
- أنظر اصدقي كيف تغيرت الأرض
- أنظر إلى البحر بجانب جبل العالم
- الأرض تبدو هناك كالحلج
- والبحر كأنه قناة صغيرة
- الأرض تبدو وكأنها مزرعة صغيرة⁽²⁾.

(1) طقس الدوامات الهادي: 193.

(*) الاقتباس: نقل أثر أجنبي إلى لغة أخرى بعد إدخال تعديلات على النص الأصل وأحياناً على الأفكار الواردة فيه... (ويقال) اقتبس الشاعر أو الناشر، ضمن كلامه من كلام غيره. للتفاصيل ينظر: المعجم الأدبي: 29.

(*) التناص: نسيج من اقتباسات سالفة تتجلى بمظاهر مختلفة، مثل اللونيات والصيغ والنماذج الإيقاعية وشذرات من اللغات الاجتماعية، التي تتخلل النص وتتأثر فيه وله آليات عمل كالاقتباس والتضمين حيث يحدث المؤلف أو الشاعر تعديل في النص عند الأول، ولا يحدث ذلك عند الثاني. للتفاصيل ينظر: توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة 86 وما بعدها.

(2) طقس الدوامات الهادي: 200.

كما يلاحظ أن جليل القيسي يسعى إلى أدلة القصة العملية برؤاه الفكرية التي تظهر واضحة وقوية كما في قصصه السابقة من خلال الإحساس بالآم وأحلام البشر في كل مكان وتطلعه الدائم إلى يوتوبيا (طوباوية) سامية لعلها تتحقق في يوم ما:

قلت في نفسي منذ ملة وهؤلاء يطرون بي بسرعة عشرين ضعف سرعة الضوء، والآن يعرضون علي أحداث في كوكبي. أيها العالم الساحر... يا من تجعل أقصى اللامعقول، والمستحيل، واللابقين معقولاً... وفعلاً رأيت فوق الشاشة مظاهرات عمالية صاخبة ولافتات باللغة الإنكليزية - إذا كنتم تريدون الفهم تفضلوا جربوا تحت الأرض وأخرجوه بأنفسكم... نحن نريد 50٪ زيادة دون أية مساومة... لافتة أخرى، وعامل شاب يخطب: جربوا البقاء تحت الأرض لساعتين فقط لتعرفوا كيف نموت كل يوم برفق من أجل أن تكسبوا الأموال، رأيت عدداً من محاربي الغوار في أدغال أفريقية... القس أيل موزيروا يلوح بيده مهدداً وموغاي يخطب...⁽¹⁾.

فالقاص عبر هذا المونتاج* montage يريد أن يحقق مقارنة غير مباشرة بين العالم الخيالي كوكب (أكسلوب) والعالم الواقعي العياني (الكرة الأرضية) المليئة بصرخات الشعوب المقهورة، وهو لا يسلك مثل هذا السبيل من دون أن يكون قد أقتنص المرجعيات المناسبة اللازمة لعملية الاقتفاء الثممي حيث تعددية هذه المرجعيات آخذة في الاتساع والازدياد بفعل تعدد وسائل الإدراك التقنية الحديثة من سمعية وبصرية التي وفرتها الثورة المعلوماتية والاتصالية العالمية التي جعلت من العالم قرية صغيرة بعدما (تجاوز الكاتب المصدر المرئي والمرجع القريب إلى المرجع التنافذي المستمر الجريان ومد مقاصده عبر محيط الوعي المحدود وتخزن اللاشعور الآسن....)⁽²⁾، كما أنه لا يترك النهاية القصصية من دون أن يشير إلى الشعور بالحزن الذي يتاب بطل القصة الذي يكي ألما:

عندما نزلت من الأسطوانة أصبت بحالة من فقدان الإرادي للقوى العضلية... بكيت بحرارة وأنا جالس على الأرض، بكيت لأخلاقهم الرفيعة، لدمائهم لتربيتهم العالية...⁽³⁾.

(1) طقس الدوامات الهادي: 197.

(*) المونتاج: تركيب الفيلم، وصل اللقطات... ببعضها البعض. للتفاصيل ينظر: فن المونتاج السينمائي، تأليف وأعداد كاريل رايس، ترجمة أحمد الخضري، مرجعة أحمد كامل المرسي: 9.

(2) مجرات التأثير: 14.

(3) طقس الدوامات الهادي: 203.

حيث استخدم القاص المونولوج الداخلي في القصة بعناية عن طريق الراوي بصيغة (أنا) المتدفق على طريقة الاستذكار لفعل واقع في وقت سابق على لحظة الرواية (الآن). أن المونولوج الداخلي على تماس مباشر مع عواطف الشخصية وانفعالاتها وكما وصفه ليون أيدل بأنه تعبير (الشخصية عن أفكارها الباطنية التي تكون أقرب ما تكون إلى اللاوعي)⁽¹⁾.

كما أن الراوي عندما يتحدث عن تجربة قريبة إلى نفسه يجد في ضمير المتكلم وسيلة مناسبة للتعبير عن حالة التقمص للشخصية بقصد إعطاء القارئ قدراً أكبر من الإحساس بالأصالة السردية⁽²⁾.

إن هذا العالم الغريب العذب يستمر في التأثير على القاص ففي قصة (أحلام الفارس الحزين دونكي خوتا)⁽³⁾ نجد (م) يخرج من بيته ليتمتع بالمناظر الربيعية الزاهية في قريته الهادئة حاملاً معه رواية (دونكي خوتادي لامشا)، حيث يمتزج عالمي الواقع الربيعي المعاش المباشر والخيال الذي يتاب بطل القصة إلى حد التوهم بوجود أشكال بشرية وشيئية في المحيط الإدراكي القريب.

وفيها لا زالت نفس العوالم الفتازية الخيالية تواجه الشخصية القصصية الرئيسية، فالجسم الغريب القادم الفتازية الخيالية تواجه الشخصية القصصية الرئيسية، فالجسم الغريب القادم من الفضاء هو ذاته بصوته وشكله والألوان المنبعثة منه الذي واجهناه في قصة (طقس الدوامات الهادي):

ورأى جسماً أسطوانياً الشكل فوق رأسه من خلال ضباب شفيف. انقطع الدوي وأنقشع الضباب بهدوء، وتجسد الجسم الأسطوانى في ضوء الشمس المائلة إلى الغروب، وبدأ بلون الفضة المجلية... وحطت برفق فوق مرتفع في السهل على مبعدة عشرات الأمطار من حيث يرقد (م) في العشب. كانت الأسطوانة بحجم طائرة صغيرة لكن بدون جناحين، وأشبه شيء بصاروخ... تكور (م) في مكانه، قال: إلهي ما هذا الشيء المخيف أليكون مجرد طيف، وهم... هل لأنني فكرت أكثر مما يجب بمغامرات ذاك المعبذب المسكين خوتا؟...⁽⁴⁾.

(1) رحلة مع القصة العراقية: 114.

(2) ينظر: صورة البطل في الرواية العراقية 1928-1980: 330.

(3) مجموعة في زورق واحد: 30.

(4) أحلام الفارس الحزين دون كيخوتا: 32.

كما أن في استعماله للمفردة الأجنبية ينوي إعطاء العالم القصصي الرمزي الذي يطرحه بعده المطلوب واستخدام المفردة بأقصى حدود إمكاناتها، فهو يقول عن ذلك: (استعمال الكلمات والأسماء الأجنبية مقصودة لأنها في قناعتني أراها أدق وأقوى في التعبير لما أريد)⁽¹⁾.

وتتخذ صورة الكائنات الفضائية أشكالاً غريبة فهي قريبة الشبه بالأخطبوط إلا أن تصرفاتها الخارجية تحمل طابع المودة والتقرب تجاه البشر:

أنفتح الباب بشكل دائري في منتصف جسم الأسطوانة: واطل جسم أشبه شيء بأخطبوط بحجم قرد، وبسرعة غريبة قفز فوق الأرض، واقترب من (م)... أحاطت مجموعة أذرع بكتف (م) الذي أغمي عليه في هذا الأثناء ورفعت الأذرع جسم - م - عالياً وعندما أفاق - م - وجد نفسه في غرفة مختبرية نظيفة أمامه لوحة عليها مئات الأسلاك، والأزرار، والساعات الصغيرة، والأضواء الملونة، والآلات دقيقة... رش الجسم الأخطبوطي... سائلاً بارداً على وجه (م)... أفاق وشعر بانتعاش حاد وحيوية...⁽²⁾.

كما أن الأصوات الخارجية من هذه الكائنات الفضائية تتصف بالرومانسية والموسيقية الحاملة وهي تجيد الكلام بكل لغات الأرض:

كانت الأجسام تتهاشم مع بعضها بأصوات تشبه ضربات آلة موسيقية. أرتاح (م) فوق مقعده الإسفنجي قبالة اللوحة... لمس أحد الأجسام زراً، وظهرت شاشة بحجم جهاز التلفاز، وبضربة خفيفة على زر آخر ظهرت على الشاشة ويجمع اللغات في العالم هذه الجملة: أي من هذه اللغات تجيدها قراءة وكتابة؟ وما أن ظهرت اللغة العربية، حتى أشار (م) بإصبعه إلى الحروف العربية⁽³⁾.

يتجه القيسي نحو استلهاهم تام ومواصلة للعلاقة الخاصة مع المواد الفكرية الخام المتمركزة في ذهنه، وهذه المواد الأولية لم تعد بدائية في حالتها التكوينية بل متبلورة إلى أشكال وصور جديدة منتجة، مستفيدة من القدرة التوظيفية العالية للملول الرمزي لهذه المواد وهو قد يصل إلى شكل

(1) مقابلة خاصة مع القاص أخبرها الباحث في داره بتاريخ 22/10/1999.

(2) أحلام الفارس الحزين دونكي خوتا: 32-33.

(3) أحلام الفارس الحزين دونكي خوتا: 33.

جديد، في فعالية متطورة وهو استبطان* هذه الرموز المحمولة عبر تجليات القاص (فدون كيشوت) الرواية العالمية للشخصية الخيالية المتحلثة عن مهزلة السقوط الأخلاقي التي حملته البرجوازية الغربية، حيث معنى البطولة التي أرادها (سرفانتس) بطولة حقيقة ولكنها باتت تحقق المصلحة الذاتية الخداع فهي بعبارة أخرى ترمي إلى التغير الذي أصاب العالم الغربي في قيمه الأخلاقية والاجتماعية، مثل هذه الشخصيات والعناوين المشكّلة تتطلب كشفاً للمقصدية الحقيقية من استخدام مثل هذه الشخصية وهي على الأرجح نوع من (الاستعارة التوضيحية) المتكيفة مع فكرة الشخصية دونكي خوتا حيث أن علاقة المشابهة قائمة وإن كانت بصورة غير مباشرة فالشخصية مستغرقة في الخيال تتوهم جيوشاً من المجرمين يجاربهم، في حالة انغماس خيالي تام من خلال طواحين الهواء وقد لجأ القاص إلى هذه الرواية وهذه الشخصية كتعبير عن أقصى درجات الخيال وبالتالي فإن ما سينجم عن هذه الاستعارة من انعكاس محدد على القصة سيكون مناسباً بمعنى أنها تعطي المعقولة الكاملة للحدث اللاحق (وهو ما يلذ لإنسان الرؤى: الاتساع الهائل في ذاته وألوف المدركات والرؤى الخفية في نفسه)⁽¹⁾.

وسأهلم (م) من يكونون ومن أين جاءوا:

وقرأ فوراً على الشاشة: نحن من مجموعة الكواكب التي لن نتوصلوا إلى اكتشافها حتى بعد مئات السنين... أن أسم كوكبنا 1860934583 ÷ 343 × 56438... أنه كوكب بعيد جداً... جداً. أن فهمكم للسرعة، والزمن وتلاشي الأجسام هزيل؛ بل متأخر...

- وما معنى هذه الأرقام؟

- نحن نتكلم بالأرقام

- ألا يمكنك أن تترجم لي الأرقام إلى أسم؟...

- لكن لا يوجد له معنى في مفرداتكم...

- عجيب.... كم مرة جئتم إلى كوكبنا؟

- مئات المرات...

(*) الاستبطان: ملاحظة المرء لظواهره النفسية أي للملاحظة الذاتية، ويرتبط الاستبطان بظهور الشكل الأعلى من أشكال النشاط النفسي، أي بفهم الإنسان للواقع حوله، بتبلور عالم انفعالات، الإنسان الداخلية وتكوين خطة الفعل الداخلي لديه. ينظر: الموسوعة الفلسفية: 24.

(1) سقوط الحضارة: 207

- لم؟

- لأسباب علمية... هل تريد أن ترى بعض أحداث كوكبكم؟

...فوق أرض مرمرية يسير الرجل وحاشيته يقترب من نصب جداري ويتكلم بعد أن يأذن للجواهر أن ترفع رؤوسها... سأل (م) بدهول، من يكون هذا الرجل؟ أجابت الشاشة...:-
- أنه حمورابي... يوم قرأ شريعته للشعب.... سجلنا هذا الاحتفال سنة 1520 قبل الميلاد من تاريخ أرضكم....⁽¹⁾

- أو مجموعة لقطات قصيرة متدفقة ذات رؤية فكرية انتقادية:

لكلمة الحرب... الحرب... في مختبرات اللغات الكونية في كوكبنا، وعبر اتصالنا بكواكب عديدة، وجدنا كلمة حرب عندكم فقط... الآن أنظر...
وبحركة سريعة، وعبر ضغط على مجموعة أزرار ظهرت على الشاشة لقطات سريعة وواضحة.

... يوليوس قيصر وهو وسط معركة دامية... حصن، رماح، سيوف تلمع، جنود يهجمون...

(وقفة) هجمة مغولية عنيفة... مدينة كبيرة تشرق. أطفال يصرخون، شيوخ يهربون، حوافر جياد تدوس على الصغار... (وقفة) لقطات سريعة من هجوم كاسح بالمدفعية الكلاسيكية...

نابليون يرسل نظراته النارية باتجاه ساحة المعركة... (وقفة) لقطات من الحرب العالمية الأولى والثانية، وحرب كوريا، وفيتنام صرخ (م) بقوة... كفى... أرجوكم توقفت الصور فوق الشاشة، وظهرت الكلمات التالية:

- كان هذا مونتاجاً سريعاً جداً للحروب التي صورتها على كوكبهم. مثل هذه المجازر المضحكة توجد فوق كوكبكم فقط...⁽²⁾

لقد استفاد القاص من تقنية المونتاج السينمائي في التقطيع الصوري المعبر عن سلسلة من (المتخيلات) ذات الشعلة الدلالية العالية والمعوضة عن كم غير قليل من الكتابة والسرد، والتي

(1) أحلام الفارس الحزين دونكي خوتا: 34.

(2) نفسه: 38.

ترمز إلى أسباب الانهيار الإنساني الذي بدأ منذ أمد بعيد وصولاً إلى البحث عن أسباب الحوادث الممتدة عبر مراحل التاريخ.

إن القيسي من خلال مدهماته المستمرة للعنصر السبي للألم عن طريق استبطانه، يستخدم نوعين من الاستبطان:

– الأول: الاستبطان الذاتي وهي (طريقة في ملاحظة الحالات الوجدانية يقوم بها الإنسان بالنسبة إلى نفسه) ⁽¹⁾.

– الثاني: استبطان الآخر، وهو نوع كيفه القاص بخصوصيته الذاتية، فهي وسيلة مهمة للمبدعين حيث يسعى القاص بواسطته إلى الوصول إلى مواطن الإثارة الحقيقة في الذوات المحيطة به أو البعيدة عنه والمسببة للتهيج النفسي في الوعي واللاوعي. ويمكن القول إن جليل القيسي أنطلق من النوع الأول لبلوغ مرحلة متقدمة وهي مرحلة النوع الثاني من الفعالية الاستبطانية، رغم أنه تواجه مثل هذه العملية صعوبات عدة منها:

أ. الصعوبة في الملاحظة الموضوعية المجردة التامة للذات بانفعالاتها المختلفة.

ب. قد لا تتيح وسائل التعبير إبراز تلك الحالات النفسية بصورة كاملة.

ج. أن الوصول إلى الجهاز النفسي في حالته اللاواعية عملية ليست سهلة، فهي بحاجة إلى الكثير من العناية والصبر والعلم. ⁽²⁾.

إن القاص وأن لم ينطلق في عملية تصوير الحدث من رؤية تحييدية تامة للذات، بسبب الكيان الأيديولوجي الشخصي المتشظى باستمرار، إلا أنه أمتلك من الوسائل ما حققت له الغاية المطلوبة بعد أن أصبحت الوسيلة التعبيرية طيعة له ومعبرة عن المرئي أو المحسوس، وكما قالت الناقدة جين تومبكنز:

(فليس للغة قوة في ذاته (كذا)، فهي لا تستطيع أي شيء سوى كونها مرآة تعكس صورة الواقع الموجودة سلفاً) ⁽³⁾، أن انطلاقته هذه تتطلب منه معرفة جيدة لحالات اللاوعي المنتج لهذه الرؤى والتي تتطلب فهماً للذوات الأخرى، وصولاً إلى النهاية التي تحمل قدراً كافياً من المعقولة.

(1) المعجم الأدبي: 16.

(2) ينظر: نفسه: 16.

(3) انتصار التأويل، الشكلائية وما بعدها (بحث)، جين تومبكنز، مجلة الأديب المعاصر، العدد 49، سنة 1998: 25.

وقد استخدم القاص تقنية سردية مختلفة في عملية الرواية القصصية عن قصة (طقس الدوامات الهادي)، حيث لجأ إلى ضمير الغائب مع تحييد مقصود للمونولوج الداخلي لبطل القصة، وهي طريقة معروفة عندما (نجد الروائي يلجأ إليها بالنظر لاقتربها من طبيعة القص عامة الذي يعتمد على وصف الناس والأشياء التي تشكل مادة له ومنطلقاً)⁽¹⁾.

من دراسة القصة الفنتازية عند جليل القيسي، نجد أنه قد استخدم الخيال الفنتازي بطريقتين:

- الأولى: الاستخدام الواسع (الكلي)، حيث يحتل الرؤية الفنتازية كامل المساحة القصصية من خلال الأجواء والتصرفات أو الانفعالات البشرية أو الشيثية، كما في قصص (الحن في قاع ازرق) و (أسطوانة الزمن) والقصص العلمية.

وقد أستغرق هذا النوع من استخدام الخيال الفنتازي الحالة الأغلب والأعم في القصص المنتجة عند القاص .

- الثانية: الاستخدام الضيق (الجزئي) حيث يكون للرؤية الفنتازية تحديداً وتأطيراً يختاره القاص عندما يوظفه في أحد أجزاء أو عناصر الفعالية الحكائية من تصرفات وأفعال الأبطال أو الأشياء، من لون وضوء. وأجزاء بشرية معينة، أو أن يكون من خلال طبيعة المواجهة، كما تبين لنا في قصص (الجدار الذي نطق) أو (أيام مثقوبة)، وبذلك ينفرد القيسي بطريقته الرمزية والفنتازية في معالجة إشكالات ومعضلات الواقع الإنساني المهدد بالقهر والخوف والاستلاب. فالقصة لديه (كابوس مرعب يتضمن قوى ميتافيزيقية رهيبة مشحونة بالخوف والمجابهة، ويتفجر فيه الحدث بصورة هائلة تصطرع فيها بطولته تراجيدية، وهو بالتالي - أي كابوس القصة - يشكل رؤية ثورية إزاء الواقع الإنساني، وذلك احتجاجاً على عملية طمس القيم الإنسانية...) ⁽²⁾ التي تتجسد عالياً فهو دافع مهم لعملية الخلق القصصي الإبداعي.

(1) صورة البطل في الرواية العراقية 1928 - 1980: 329.

(2) قضايا القصة العراقية المعاصرة: 38.

ثانياً : الخيال الأسطوري :

إنّ قراءة دقيقة لقصص جليل القيسي تين لنا حماسه الواضح إلى استخدام مختلفة وسائل الإيهام والغموض في نتاجاته القصصية إلا أن هذا الاستخدام لا يخرج عن كونه وسيلة للتعبير عن رؤيته الكونية الخاصة المتشعبة عن الماهيات الموجودة في الحياة (فالغموض أسلوباً يفترض سيطرة كلية على زاوية النظر في النصوص القصصية)⁽¹⁾، وهذا لا يتحقق تماماً من دون الغوص في خفايا النفس المنتجة لمثل هذه الرؤى والمفسرة عند علماء النفس مدفوعاً بالكبت الجنسي عند فرويد أو بمركب النقص عند أدلر*، أو باللاوعي الجماعي عند يونغ، فالأول يفسر دوافع العمل بأنها خارجة عن الفعالية الكبتية بينما يرى الثاني أن الغرائز المسيطرة على (الأنسا) تدفع للفعل أو الفشل مما يؤدي إلى الإحساس بالغبطة أو النقص، أما يونغ فهو يفسر عملية الفعل بالطابع النفسي أكثر مما هي بيولوجية جسدية موجهة نفسياً كما كان عند فرويد وأدلر⁽²⁾. وهذا يعني أنها متشكلة من عامل وراثي موجود في بنية الجسد الإنساني، فالنفس تعبر عن ذاتها بصورها القديمة التواقة للوصول على غايتها مما قد يولد العُصاب*، والصعوبة في مواجهة المشاكل القائمة في الحاضر.

لقد قام هؤلاء العلماء بتفسير دافع الخلق الإبداعي عند الإنسان، فهو عند فرويد إنسان عُصابي مريض وأن عملية الخلق الفن ما هي الا وسيلة من وسائل التنفيس أو التفريغ الانفعال ونقلاً عن فرويد فان (تحت غطاء العقل الواعي مستنقع تنمو فيه الدوافع اللاعقلية وجلورها في الجنس، والغريزة، وسلطة الوالدين، والتسلط والإحباط)⁽³⁾. أما عند أدلر فهو تعويض للشعور بالنقص عند الإنسان، بينما يرى يونغ رأياً مغايراً، لأنه من غير الممكن تفسير هذه الأعمال كتجاذب لعملية العُصاب المرضي النفسي أو الشعور بالنقص لأن ذلك يعني الاهتمام بالمبدع وأهمال عمله، فالدوافع المحركة لهذه الأفعال هي ردود أفعال سامية اصطدمت بالواقع المرئي السلبي وإهمال

(1) المرئي والتمثيل (أدب الحرب القصصي في العراق): 224.

(*) أدلر: عالم نفس المائتي 1870-1937 للتفاصيل ينظر: قضايا نقدية في علم النفس المعاصر: 76-77.

(2) للتفاصيل ينظر: قضايا نقدية في علم النفس المعاصر، د. عطوف محمود ياسين: 75-76 وعلم النفس في مائة عام: 204.

(*) الشخصية العُصابية: شخصية قلقة عاجزة عن العمل على مستوى القدرة الفعلية، متمركزة حول الذات الحساسة بشكل زائد، غير ناضجة، تعيسة، كثيرة الشكوى جسمياً. عن موسوعة علم النفس والتحليل النفسي 2/ 102.

(3) الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية: 152.

عمله، فالدوافع المحركة لهذه الأفعال هي ردود أفعال سامية اصطدمت بالواقع المرئي السلبي مما أدى إلى الازدواجية الحاصلة في الذات والمؤدي إلى الصراع العنيف في الداخل⁽¹⁾.

وهذا ينسحب على تفسير الأسطورة*، فقد رأى فرويد إن (البطل الأسطوري هو صاحب حلم، يخضع لتحويلات سحرية ويقوم بأفعال خارقة، هي انعكاس لرغبات وأمان مكبوتة، تنطلق من عقالها، بعيدا عن رقابة العقل الواعي الذي مارس دور الحارس على بوابة اللاشعور، فالأسطورة والحالة هذه مليئة بالرموز التي إن فسرت، زودتنا بفهم عميق لنفس الإنسان الخافية ورغباته المكبوتة)⁽²⁾، أما عند يونغ فإن اللاشعور المنتج للأسطورة هو اللاشعور الجمعي ولكن ظهورها كان من خلال الفرد. وعند توغلنا في طبقات النفس السفلى فإننا نجد العالم بكل بساطة، مجرد من أي طابع شخصي⁽³⁾.

على هذا الأساس فإن القصة الأسطورية عند القيسي هي، الأشكال القصصية المتحولة من حالتها الخام المشككة من ترسبات طويلة الأمد من التلقي الخارجي التاريخي الواقعي (الحقيقة المؤكدة) والتأويل الداخلي المستشف لرواه من الموروث الواسع المتكون من المزاج النفسي والأيدولوجية الشخصية. وهي أيضا (التفسير في القوى البيئية الفاعلة، الغائبة وراء هذا المظهر المتبدئ للعالم وكيفية عملها وتأثيرها، وترابطها مع عالمنا وحياتنا. أنها أسلوب في المعرفة والكشف، والتوصل للحقائق... أنها الإطار الأسبق الأقدم للتفكير المبدع الخلاق)⁽⁴⁾، فهي أثراء للعمل الأدبي وإضافة لدم جديد عليه⁽⁵⁾. وبهذا فإن الأدب الأسطوري. تغذية لحاجات بشرية قديمة، متأصلة لا يمكن إهمالها أو تجاوزها، وهنا تظهر أهمية شخصية وثقافة الكاتب المنعكس على العمل الأدبي عند ناقد مثل سانت ييف الذي (ربط بين حياة الأديب وشخصيته ونتاجه.

(1) للتفاصيل ينظر: خمسة مداخل إلى النقد الأدب ويلبرس سكوت، ترجمة وتقديم د. عناد غزوان وجعفر صادق الخليلي: 267.

(*) الأسطورة: قصة خرافية يسودها الخيال وتبرز فيها قوى الطبيعة في صور كائنات حية ذات شخصية متميزة وبنيني عليها الأدب الشعبي. عن معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: 32.

(2) مغامرة العقل الأولى (دراسة في الأسطورة)، فراس السواح: 13.

(3) ينظر: نفسه: 14.

(4) نفسه: 9.

(5) ينظر: الأسطورة في شعر السياب، عبد الرضا علي: 22.

وذهب إلى أننا إذا استطعنا أن نكتسب معرفة بحياة الأديب والمؤثرات الرئيسية فيه أمكننا أن نصل إلى فهم صحيح لأثاره الأدبية⁽¹⁾.

إن الأسطورة المشتقة من (سَطَر) أي ألف الأساطير والأحاديث التي لا أصل لها⁽²⁾، قد ربطها ليفي شتراوس المفكر الاجتماعي الألماني بالكيان الاجتماعي (فالميثولوجيات ستكون مقبرة كانعكاس للبنية الاجتماعية وللعلاقات الاجتماعية)⁽³⁾ ويرى أنها (ذات بنية مزدوجة ولا تاريخية معاً)⁽⁴⁾.

إن من المهم ملاحظة الطريقة التي بحثت علاقة الفنان المعاصر بالكيان الأسطوري والرموز المحولة على ضوءها، وهي جميعاً تشكل مسائل في غاية التعقيد والتشابك بين العوالم الفتازية ذات الطابع الخيالي والوهمي الذي يأتي في أحيان كثيرة بصورة التيار الحلمى الذي يعد البداية الأهم لتشكيل الأسطوري، حيث كانت (شعوب الحضارات القديمة، البابليون والمصريون والهنود.. كما تدلنا على ذلك شواهد عدة. ترى في الحلم حقيقة، بل حقيقة تنبؤية)⁽⁵⁾، لذلك وجد القاص المعاصر في الأسطورة وآليات عملها وثباتها المحمولة على الرمز المتكرر قدره على استيعاب التجارب العصرية بشكل عملي يتيح له الابتعاد عن الأشكال التقليدية والبحث عن الرؤى الحياتية التي تواجه الإنسان منذ بدايات تشكل حضارته الأولى والتي لا تزال تعتبر جزءاً من إرهابات وجوده المعاصر، ليجد القاص في الرموز وما تحمله من قدرات وصفات ودلالات إمكانية على تبلور صورة الشخصية الأسطورية في القصة، فهي تحمل بعداً شاملاً وعمقاً عن قدرة هذه الشخصية على حمل الدلالات المطلوبة منه⁽⁶⁾.

إلا أن هذا لا يعني أن القاص يمتلك حرية مفتوحة في الكتابة الأسطورية من دون أن يكون هناك أطارا مخططاً مسبقاً يختزن فكرته، فهناك من المبادئ شكلاً وموضوعاً ما يجب أن يكون القاص مدركاً لها وهي:

(1) في النقد الأدبي الحديث: 175.

(2) ينظر: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، د. خليل أحمد خليل: 8.

(3) ينظر مضمون الأسطورة في الفكر العربي: 11.

(4) نفسه: 12.

(5) الحكاية الخرافية: 97.

(6) ينظر نفسه: 115.

- أولاً: مدى فهم القاص الصحيح لهذه العوالم الأسطورية الرموزة، من حيث مرجعياتها الخاصة.

- ثانياً: قابلية الفكرة المتأثرة بالمنظور الشخصي للأديب على التوظيف أسطورياً.

- ثالثاً: درجة التوازن للتحقق من خلال مثل هذا التوظيف للفكرة أسطورياً لأن الميل أو الانحياز إلى أحد الجانبين (مرجعية واقعية مؤدجلة) أو (البعد الأسطوري التاريخي) سوف يؤدي إلى ظهور إما نص تاريخي أو نص اعتيادي بمرجعية ضعيفة غير موظفة كلياً.

ويجب في النهاية أن نشير إلى وجود نوع من التداخل أو التشابه الموضوعي ظاهرياً بين عالمي الأسطورية والفتازية من خلال استخدام الأسطورة لعدد من آليات الخلق الفتازي من حيث التصورات الخارجة على المؤلف والآلية الحلمية التخيلية، والفعاليات الخارقة للقوانين الطبيعية والمنطق في الحلول والانتقال إلى عوالم أخرى مختلفة مكانياً. وفي كلا العالمين تبقى عملية الإبداع ظاهرة تتصف بنوع من المحاولات لإشباع الرغبات اللاواعية عند الإنسان، إلا أن الفعالية الأسطورية تبقى مغايرة للفعالية الفتازية عند القيسي من حيث:

1. الانتقالات الزمكانية للحدث القصصي والتي لا تخلو أحياناً من جوانب تحمل صفة الحقيقة الحداثوية التاريخية القديمة وهي الظاهرة الأبرز في الخلق الأسطوري لدى القيسي.

2. قدرة الأسطورة على احتواء الآلية الفتازية وليس العكس.

3. حمل الخيال الأسطوري الفكرة الانتقادية والايجابية السعيدة بعكس الأجواء الفتازية حيث العالم التخريبي القاسي والمؤلم التشاؤمي.

ولعل الإنسان يسعى بذلك إلى خلق (العالم الذي يمكن له أن يعيده إلى شيء من طبيعته الأولى يلاءم فيه تجسيد البدائي لتأمله، وطموح الإنسان الحديث في إعادة خلق عالمه، فلم يجد غير العودة إلى الوعاء الأول إلى الأسطورة...) (1).

(1) الأسطورة في شعر السياب: 19.

الأسطورة في قصص جليل القيسي القصيرة:

تبلور القصة الأسطورية لدى جليل القيسي بشكل ظاهر من اندماج وتلاقح الذات بما تحمله من تراث قرائي وفكري وميول وطباع مع الأسطورة التي تعني في قصص جليل القيسي مقارنة واضحة بين عالم الواقع وعوالم الأساطير، مما يعطي دفقاً من الرموز التي تحمل في أحشائها الفكرة، المؤدجة، فالقيسي لا يُقدم على توظيف آلية ما في قصصه إلا وتكون متقبلة لرسائل من الفيض (الاناي) إلى (الآخر). هذا الأنا المتضخم بمختلف الرؤى والباحثة عن طريق للخروج من أسر الوعي، فهو ومن خلال انطلاقته إنما يسعى إلى:

- أولاً: انفتاح سردي حكائي لبناء قصة تحاول أن تعبر عن رؤية شمولية للتاريخ والحضارة والمجتمع والذات.

- ثانياً: محاولات لدمج معطيات عديدة لتشكيل رؤيته الشمولية تلك، عبر استلهاهم وتوظيف تاريخ العراق القديم متخذاً من تاريخ مدينة كركوك منطلقاً مناسباً ومادة له...⁽¹⁾ فالكتابة القصصية الأسطورية بهذا نمط من العرض (لطراز حضاري رئيس ذو أهمية كبيرة للإنسانية في العمل الفني)⁽²⁾، عبر إعطاء تمايز للواقع البيئي انطلاقاً مما تمثله (آرنجا) كمثال نفسي واجتماعي ومكاني متمركز في ذات القاص، كما أن الثراء الواضح في هذه القصص والمار بتشعبات مختلفة متخبة، تستفيد من الأجواء الاحتفالية المختلفة بأبعادها اللونية والصوتية والحركية المعبرة، التي تصب في الزاوية التعبيرية المحملة بالمدلولات العالية التي تمنح الصورة والحدث المتدمج بالجو الأسطوري الميزة والخصوصية الكافية واللازمة لتحقيق التمرکز الانفعالي المطلوب في ذات المتلقي وهذا حسياً اعتقد دلالة على موهبة حقيقية، من خلال استلهاهم أجواء أعماله للفعل (الاحتفالي الكرنفالي)⁽³⁾ من الموروث الحضاري العراقي والعالمي والذي يعني اختبار الواقع، ثم تعميق دلالاته، وأخيراً بلورة حركته، كضرورة منطقية تنموية محتمة تاريخياً،

(1) ينظر: الذاتي والأسطوري في مملكة الانعكاسات الضوئية: 116.

(2) خمسة مداخل إلى النقد الأدبي: 265.

(3) الاحتفالية في النص القصصي عند جليل القيسي، د. حسين حمزة حمود الجبوري، (بحث)، مجلة الموقف الثقافي،

العدد 25 لسنة 2000: 90.



وذلك لأن الماضي لا يتفصل عن الحاضر، وكذلك الحاضر لا يتفصل عن المستقبل، فعملية الارتباط هنا: دينامية مستمرة، لا يمكن افتراض الفواصل والحدود بينها⁽¹⁾.

فالقيسي عبر لجوؤه إلى التراث فانه يحاول الوصول إلى ذلك العالم الغريب المضغوط الممتنع على التقبل للممارسة الأدبية بسهولة، المليئة بالقيم المتباينة للشخص والاحداث. إن اللجوء إلى التراث في القصة (ليس معبداً يمارس فيه القاص الطقوس الأسطورية والرمزية والتاريخية بحرية)⁽²⁾ مفتوحة ، فهناك من المبادئ التي يجب أن يلتزم بها القاص في طريق تطويعه للفكرة في العمل الأسطوري الحديث فهو يفي من تجربته القرائية ليشكل دمجاً واضحاً بين فكره الخاص ورؤى غيره من الأدباء والمفكرين وأعلام الأمم الأخرى في سعي إلى تطعيم قصصه بالتنوع الموضوعي وفي استلهم معاناة هؤلاء كمنهج غير مباشر يعبر عن اللاوعي الذاتي بتأثر البالغ هؤلاء وتفهمه لتطلعاتهم عبر خلق توافق نفسي وفكري معهم عندما (ينطلق الكاتب من أزمته الذاتية سارداً بضمير المتكلم حواراته أو تناصاته مع الآخر الذي يعيش ذات الأزمة وكان دستوفسكي ، كافكا ، سرفانتس بمثابة بوابة يدخل فيها القاص المجهول والمسرحي القاص آلامه واحباطاته القديمة ليجد من يشاركه تلك الاحباطات بنهاية جديدة مفتوحة ينسلخ فيه جليل القيسي عن تاريخه المليء بالكوايس والتمرد ويؤرخ الآخر في آلامه وآلامه ليهائل نفسه تماماً)⁽³⁾ وهذا ينسحب على السرد القصصي وآليات رواياتها حيث بلغ التصاق وسيطرة ذات القاص على الشخصية القصصية درجة عالية فكان أن وجد في استعمال ضمير المتكلم في رواية الحدث القصصي صوتاً له وناطقاً عن فلسفته الكونية عبر تلك الشخصيات الأسطورية والأدبية والفكرية ، لأن هذا الضمير يخلق حالة من المماهة أو توحيد الهوية بين البطل والمؤلف⁽⁴⁾ وهذا يعني (أن الأسطورة تقترن بالذات ، والإحالة الاناوية للكاتب ، ويعبر عن كون الذات باتت تشعر بالغربة داخل هذا الواقع ، فقد وجدت ضالتها بالموروث... لهذا منح هذا القصص قدرة على الحوار وتلاقح الافكار والتعبير عن مستويات المعرفة داخل سياق السرد)⁽⁵⁾ وقد تبدو مثل هذه الرغبة

(1) قضايا القصة العراقية المعاصرة: 149.

(2) نفسه: 149.

(3) جليل القيسي من كابوس الانسحاق التمرد إلى أحلام اسطرة الذات: 10

(4) ينظر: شرق وغرب ، رجولة وأنوثة ، جورج طرايشي: 12

(5) الذاتي والأسطوري في مملكة الانعكاسات الضوئية: 117

في الالتصاق بين ذات القاص وشخصه نوعاً من الذاتية المفرطة في تصوير الحياة والإنسان المثير للحزن والألم إلا أنها تتميز بإحساس مرهف بالشقاء الإنساني وهي أيضاً نوع من الشعور بالرغبة فيالرغم من ظهور البطل القصصي وراويهِ بلباس المدافع عن المجموع كنوع من السلوك الجمعي وإحساسه بالانتماء ، إلا أن (الفويا الظاهر والمسيطر على البطل يجعله في حالة خوف مستمر على المصير الإنساني ، فكان عندما يواجه بحقائق الواقع العاري يشعر بالقلق والتمزق والعزلة وقد نشأ رفض بطله هذا من مصادرة مقصودة من قبل القاص علة من أبطاله وتصدير رؤيته الكبرى المحددة المستمدة من تأثيرات الفعل القرائي والوضع الاجتماعي والاقتصادي السابق الذي عاشه ، وهذا يتفق مع النظرية الفرويدية التي وجدت أنصاراً من المبدعين الأدباء في الأعمال الأدبية التي رسمت صورة للإنسان كضحية للمحيط أو لعلم الأحياء المدعومة من تلك النظرية التي وجدت في الكبت الاجتماعي عاملاً خطيراً في تشكيل شخصية الإنسان عامة والمبدع خاصة⁽¹⁾.

وجد القيسي عبر مسيرته القصصية في الأسطورة متنفساً مناسباً، إلا أن هذا الإبداع الأسطوري لا يسير في توافق مستمر مع الحقائق التاريخية، فالقاص يحاول أن يخلق أسطورة الخاصة به، لهذا نجده يتجاهل الحقيقة التاريخية أحياناً⁽²⁾، أو يحوّرهما من أجل تأسيس رؤية جديدة على أنقاض الحقيقة السابقة، كما أن فكرة الإنسان المثالي والحياة السعيدة والمدينة الفاضلة تطارده باستمرار، وعالم اليوتوبيا هذه يجب أن تكون خالية من كل أشكال الاستغلال المادي والروحي (وهذا يعني أن القيسي يوظف الأسطورة لبيان البعد النفسي والفكري في قصصه وبمعنى أدق حث الإنسان على الابتعاد عن استخدام جبروت السلطة وقهره كآداة لتبديد راحة الآخرين)⁽³⁾، وبهذا يتحول الكيان الأسطوري بمجموعه إلى مجموعة أثيرالات وتداعيات فكرية وحوارات وانتقادات محمولة على الآلية الرمزية ومحقة للمقاريات ناجحة ومعبرة.

ومن خلال متابعة النصوص القصصية القيسي يمكن تقسيم قصصه الأسطورية إلى ثلاثة اتجاهات رئيسية وهي:

(1) ينظر: خمسة مداخل إلى النقد الأدبي: 75.

(2) ينظر: الذاتي والأسطوري في ملكة الانعكاسات الضوئية: 118.

(3) نفسه: 118.

أ. أسطورة الذات عراقياً:

نجد ذلك في عدد كبير من القصص، فهي قصة (مملكة الانعكاسات الضوئية)⁽¹⁾ يقوم القاص بتوظيف لمدينة (آرنجا)^(*) الاسم البابلي القديم، مما يحقق للمسمى بعداً دلاليّاً عميقاً عبر خلق سلسلة من الإشارات القوية المستمدة من تاريخ مدينة كركوك وتحويلها إلى حجر الزاوية في انطلاقته بالرؤى:

من فوق القلعة ألقيت نظرة على كركوك الحبية، وهي تبدو كثيبة، حزينّة، ومهجورة من أهلها بعد الثانية عشرة ليلاً باستثناء النار الأزلية التي تهلّل من جهة بابا كركر* كأنها أقدم فئار في التاريخ⁽²⁾.

فالقيسي في طرحه للرؤية من خلال استخدامه للطاقة الكامنة في مدلول أسم المدينة إنما يشحن قصته الأسطورية بالمزيد من الطاقة (ذلك أن المدينة أم، المدينة الفاضلة تحتضن سكانها كما تحتضن الأم الطيبة أطفالها)⁽³⁾.

إنّ القاص يستمد رؤاه تلك من عنصر هام وهو العنصر البيئي الذي نرى أنه ينقسم في قصصه الأسطورية إلى نوعين أولها (البيئة القريبة المحيطة) المتمثلة بآرنجا، والعمق المحلي (المجال الأوسع) المتمثل بالحضارة العراقية القديمة والممتدة على كامل المساحة الجغرافية للرمز والواقع (العراق)، وثانيهما حضارات الأمم الأخرى الإغريقية والرومانية والأوروبية الأقرب عهداً، وهي أقل مساحة في تشكيله القصصي وهي بالتالي تعبير عن مزاجية بين المحلية والعالمية الأوسع في إشارة إلى فكرة تزاوج الحضارات وتلاقحها، والمتمركزة في صميم فكر القاص، وهو من خلال مزاجته تلك فإنه يخلق حالة من الوهم المبكر، بين المرئي والعالم الأسطوري، حيث يحاول خلق عالم جديد عبر توظيف هذه المزاجية في الكشف والتعريف، فالقصة الأسطورية بحالتها السكونية المباشرة قد لا تعمل الدلالات الإيحائية الكافية أحياناً للتعبير عن الفكرة المتبلورة في عقل القاص، لذلك فهو يعمد إلى عملية إفراغ واستهلاك لديناميكية الملفوظ الحكائي عبر الكشف المستمر

(1) مجموعة بنفس العنوان: 25.

(*) آرنجا: الاسم القديم لمدينة كركوك. للتفاصيل ينظر: أصول أسماء المدن والمواقع العراقية جمال بابان: 1/ 250.

(*) بابا كركر: منطقة آبار النفط في كركوك أصل الاسم (كوز كورا). ينظر: نفسه: 1: 250.

(2) مملكة الانعكاسات الضوئية: 25.

(3) الرجولة وأيدولوجيا الرجولة في الرواية العربية، جورج طرابيشي: 29.

للجزئيات الداخلة في صميم عملية السرد عن طريق الحوار والشرح والتوضيح⁽¹⁾ كما في قول الراوي:

على مقربة من الجسر فجأة ظهر شبهان طويلان، قويا البنية، ملتجيا، الشعر رأسهما يصل إلى أسفل كتفهما... وبأدب جم قال أحدهما بصوت غريب الجرس: أيها السيد لا تخف منا.... نحن أصدقاء... قال الأول: هل نحن في مدينة:

- أرنجا - ... قلت بشيء من الخوف:

- أرنجا - هذه مدينة كركوك.

- أجبني بهدوء مهيب: لكنها بالتأكيد أرنجا... في أعياد (الايكتو)^(*) أرنجا تنام في الثامنة... ماذا؟ ألا تشربون وتنشرون... نحن في اليوم الثاني من أعياد الايكتو⁽²⁾.

إن الحدث القصصي بمرجعته الوهمية التخيلية في الانتقالية الزمكانية إنما تشكل أساساً في عملية الخلق الحكائي الأسطوري فالرؤية الغرائبية متحولة أساساً من المعاشة الانفصالية عن الواقع باستدعاء الموروث القديم لمواجهة لا معقولة العالم الخارجي للتحويل بذلك المواجهة إلى صورتها الخيالية المثالية الجديدة، كما إن الاختلافات الحاصل في الفارق التوقيتي بين (الراوي ذاتي التجربة - كلي العلم)⁽³⁾ وبين الراوي محدد العلم (الآلهة)، إنما وسيلة مبتكرة عند القاصس فالتوقيت الأول (ومهجورة من أهلها بعد الثانية عشرة ليلاً) إنما هو توقيت القاصس، أما في حالة الخطاب بلسان الآخر القديم الأسطوري: (أرنجا تنام في الثامنة ماذا؟).... فهو التوقيت الاستفهامي البعيد عن الفعالية الحركية.

يمكن القول إن السمة الاحتفالية (الكرنفالية^(*)) في القصص الأسطوري تتسم بعدد من السمات المميزة وهي⁽⁴⁾:

(1) ينظر: توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة: 72.

(*) الايكتو: شهر الاحتفالات برأس السنة البابلية، من الاحتفالية في النص القصصي عند جليل القيسي: 92.

(2) مملكة الانعكاسات الضوئية: 26-27.

(3) الاحتفالية في النص القصصي عند جليل القيسي: 92.

(*) الكرنفال: مختلف أشكال الاحتفالات... أنه شكل تمثيلي توقيفي ذو طبيعة شعائرية. ينظر: قضايا الفن الإبداعي عند دوستوفسكي: 178.

(4) ينظر: الاحتفالية في النص القصصي عند جليل القيسي: 91.

- أولاً: أنها تشبه المشهد المسرحي من دون أضواء، بين ممثلين ومشاهدين.
 - ثانياً: تجاوزها للقوانين والمحظورات والقيود المعروفة في الحالة الاعتيادية، حيث يلغي عمليات التعظيم والتبجيل.
 - ثالثاً: تتحرر الكلمات عند الإنسان فتصبح صريحة، ساخرة تتحول المسميات من أسماء إلى صفات.
 - رابعاً: إسباغ صفة الطابع الفلسفي على الحوارات بين الأشخاص بالإضافة إلى الفعل الخارق للعادة:
- ما أسمك؟

- جليل القيسي

- اسم جميل... التفت إلى صديقه وكلمة بهمس بلغة غريبة الجرس، وأخرج الثاني بحركات بطيئة ورقيقة من طيات ملبسه قطعة شبيهة بطين اصطناعي وبقصب على شكل مسمار نقش بحركات هادئة... قال الثاني: اسمع يا جليل القيسي، هذا الذي كتب لك الرسالة التي بين يديك هو الإله - انكي - انه إله الفطنة والذكاء والماء العذب. كنا قبل ان نتجول في مياه نهركم الفاتض، ونتجول في آرنجا، أي كركوك العذبة كما تسميها كنا نتجول في أماكن أخرى... نحن للمناسبة أجدادك القدماء... ما زلنا أحياء كآلهة... أنا كبير الآلهة مردوخ. نريدك أن تزورنا بعد يومين في بابل... عندما تأتي إلى بابل سنسمعك قصة الحق، والعدل، والحرية، والمساواة، ونريك الرقص، والغناء، وننقل لك جميع طلباتك، حتى المستحيلة منها⁽¹⁾.

فالسرد الأسطوري يتطلب إمكانات هامة وهي:

1. الإمكانات الفكرية والتقنية اللازمة لبناء القصة كمجموع متحد، الذي يحقق لدى المتلقي (أصالة التجربة الفنية وعمقها)⁽²⁾.
2. درجة التخصيس للأشياء والرؤية الفاحصة الدقيقة للمحيط.
3. اختيار الفكرة المناسبة القابلة للتطور الحكائي فضلاً عن قدرة على المفاضلة والترجيح بين القوى المتفاعلة داخلياً (ذاتياً) وخارجياً (محيطياً)، لأن للمفاضلة والترجيح ثم الاختيار النهائي أهميته في عملية الإبداع، وعلى هذا فالقاص يقوم بعملية فرز مستمرة

(1) مملكة الانعكاسات الضوئية: 28-29.

(2) الأسطورة في شعر السياب: 89.

وترجيح لصورة على صورة وشخصية على أخرى وصولاً إلى انتخاب الأمثل منها، وما فكرة (الزيارة) الخيالية في القصة إلا بداية لربط موهوم بين عالين يجد القاص فيهما اختلافاً بيناً، وهذه العمليات المعقدة والانتقالات من عالم إلى آخر يجب إحكامها والتي تستطيع التدفق الإيحائي المستمر أن تحملها في أحشائها حيث (توقف الرموز الإيحائية على تجاوز ارتباط الأشياء الظاهرية بمعانيها الخفية، وانفتاحها على علاقات جديدة)⁽¹⁾ يخلقها القاص، مثل هذه الانتقالات بين العالمين المكاني والزمني (تتسمي إلى أقدم الأجزاء الرئيسة في الحكاية الخرافية، وقد تغنى بها هوميروس كما تغنت بها ملحمة جلجامش البابلية... اذ كثيراً ما تتحول الأسفار إلى العالم السفلي أو إلى ما وراء عالمنا إلى الحصون المهجورة التي تسكنها الأشباح)⁽²⁾ إلى رؤية منسجبة عند القاص حيث يحقق نوعاً من التألق بينه وبين تلك الأشباح التي ما عادت أشباحاً، والأمكنة المحصنة التي تفتحت أقفالها أمامه وان أطلق الصفة الأسطورية للأشياء لم يمنع القاص من تسمية بطل قصته باسم (جليل القيسي) الراوي كلي العلم بضمير المتكلم والذي يقول عن نفسه بأنه بطل تلك القصص من دون منازع⁽³⁾:

بقوة سحرية غريبة وجدت نفسي في بابل... كانت السهول خضراء تتوامض، والظلال السوداء ترتمي في الوهاد، وتلمع الدروب، بعيد في جهة الشرق تلوح بحيرة خضراء من الحقول، وعشرات الآلاف من الرجال والنساء، والشباب والشابات، يرددون بصوت كورالي جميل:

أرض دلون مكان طاهر
أرض دلون مكان نظيف
في أرض دلون لا تتعق الغربان
حيث الأسد لا يفترس أحداً
ولا الذئب ينقض على الحمل
أرض دلون مكان مضيء^(*)

(1) توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة: 20.

(2) الحكاية الخرافية: 105.

(3) مقابلة خاصة مع القاص أجراها الباحث في داره بتاريخ 22/10/1999.

(*) عن ملحمة السومريين حول جنة دلون. عن هامش مملكة الانعكاسات الضوئية: 30.

كما أن القاص يلجأ إلى استخدام الشعر كجنس أدبي في السرد الأسطوري القصصي بما يتصف به من طاقة تعبيرية عالية في عملية توضيفية محسوبة عن طريق الاقتباس فهو (يتجه إلى موضوع مباشرة، ويستقي من مصادره من دون أي تلاعب فني، فالقطع والنصوص المستلة، تدخل في نظام سردي، لا بوصفها وحدات مساعدة بل مكونات أساسية ثابتة في القصة)⁽²⁾ تعمل على زيادة التدفق الشعوري عند المتلقي بالشكل الذي يتيح التعرف على الدلالات الرمزية الضمنية للصورة المتناسكة المحسوسة بعد تلك الانتقالية السحرية من العالم المعاصر إلى العالم الأسطوري التخيل. وبالتصعيد المبرمج لصورة الجنة الأرضية ((دلون)) في الميثولوجيا السومرية القديمة حيث الأشياء والأشكال تأخذ بعدها اليوتوبي الكامل بعدما يضعنا القاص (وجهاً لوجه أمام الحفل الكرنفالي في الفضاء الواسع الذي تجري به التجمعات البشرية للمحتفية برأس السنة)⁽³⁾.

اتجهت إلى قصر الايزاجيلا الفخم وسط أشجار النخيل والزهور. قدمت الرُّقم الطيني لأحد الحراس الذي تأملني بتعجب شديد كما لو أنني كائن غريب هبط فجأة من كوكب آخر: قرأ الرُّقم ثم باحترام كبير أخذني مع عدد من الحراس إلى ممر طويل حيث ارتقينا درجاً حلزونياً انتهى في قاعة فسيحة كل شيء فيها مصنوع من الرخام والذهب... بعد أن أعلن الحارس قدومي، طافت همسات تعجب، ونظرات استفسارية من شفاه وعيون حشد من الرجال المهيين جالسين بارتخاء رشيق فوق مقاعد مرمرية مفروشة بالحرير... باستثناء كبير الآلهة مردوخ والآلهة أنكي، نظر إلي الجميع بفضول شديد... واستغربوا جميعاً عندما لاحظوا أن الآلهة مردوخ رحب بي بحرارة... ازداد تعجب حشيتهم من شكل ملابسي، من سترتي وينطالي، من حذائي، من قصة شعري، ووجهي الحليق... تعجبت من أنني مجرد قزم بالمقارنة إلى قامات هؤلاء الذين يشبهون انكيدو في تكوين اجسادهم، وصدورهم وطول لحاهم المجددة... أمر الآلهة مزدوج أن يقدموا الخمر للجميع... ويعد أن سحرني مذاق الخمر المعتقد قلت مع نفسي:

يا صحاري اللاشعور... حقاً فيك كل الإلهام... حقاً أنا جليل القيسي في هذا المجمع المقدس... قال الآلهة مردوخ موجهاً كلامه إلي: يا ابن الأرض يا صديقنا جليل القيسي الذي التقيناه مصادفة في مدينة ارنجا،... وعدناك أن نتفلق كل ما تطلب حتى المستحيل... وأضاف

(1) مملكة الانعكاسات الضوئية: 29.

(2) توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة: 89

(3) الاحتفالية في النص القصصي عند جليل القيسي: 93

بصمت أمر: الآن اطلب ما تشاء وبعد ان نفذ لق طلباتك تخرج إلى الجماهير في السهول لتأكل
وتحتفل بأعياد الايكتو العزيزة علينا.⁽¹⁾

إن في عملية تداعي الصور وانسيابها يسعى القاص إلى التشكيل السردى عبر عناصر عدة
من أحداث سريعة، وصور حية متماسكة من خلال الثيمة الرئيسية المؤدجلة الرابطة بينها، كما أن
لجوء القاص إلى عالمه الداخلى مرة أخرى للتعبير عن تلك الأحاسيس القوية وصورها ساعدت
على بلورة تصوير هذا التشكيل (فالمبدأ الذي ينظم الصورة هو التوافق بين الموضوع والصورة،
الصور تضيء الطريق للموضوع وتساعد على كشفه، خطوة خطوة للكتاب، والموضوع ينمو
مسيطرأ تدريجياً على انتشار الصور)⁽²⁾، وهكذا فإن الصور المتعددة تصاغ بطريقة قريبة من
اللقطات الفنية للأشياء شبيهة بالإحالات السينمائية من منظر معبر إلى آخر وصولاً إلى جواهر
الفكرة المركزية.

إن في عملية تداعي الصور وانسيابها يسعى القاص إلى التشكيل السردى عبر عناصر عدة
من أحداث سريعة، وصور حية متماسكة من خلال الثيمة الرئيسية المؤدجلة الرابطة بينها كما أن
لجوء القاص إلى عالمه الداخلى مرة أخرى للتعبير عن تلك الأحاسيس القوية وصورها ساعدت
على بلورة تصوير هذا التشكيل (فالمبدأ الذي ينظم الصور هو التوافق بين الموضوع والصورة،
الصور تضيء الطريق للموضوع وتساعد على كشفه خطوة خطوة للكاتب، والموضوع ينمو
مسيطرأ تدريجياً على انتشار الصور)⁽³⁾ وهكذا فإن الصور المتعددة تصاغ بطريقة قريبة من
اللقطات الفنية للأشياء شبيهة بالإحالات السينمائية من منظر معبر إلى آخر وصولاً إلى جوهر
الفكرة المركزية.

وهذا التمازج بين الفعل الأسطوري القديم ومبدأ (الزيادة)، الذي جاء منسقا، يؤكد ما
ذهب إليه فرويد من (أن الإنسان البدائي كان يتعامل مع الطقوس والمحظورات بشكل واع،
ولكن الإنسان المتمدن يتعامل معها بشكل لا واع)⁽⁴⁾، وهذا ما أكشفه فريزر* أيضاً الذي رأى أن

(1) مملكة الانعكاسات الضوئية: 31-32

(2) الصور الشعرية، س دي لويس: 100.

(3) الصورة الشعرية س دي لويس: 100.

(4) خمسة مداخل إلى النقد الأدبي: 267.

الفعالية الأسطورية المرتبطة بوشائج قوية مع الدين ذات المرجعية السحرية من الشعوذة والخرافة والكائنات الطوطمية* (TOTEM) من حيوانات وغيرها إنما هي الفعالية الواعية القوية الأولى التي كانت تحدد طبيعة الحياة وقراراتها المصيرية في تلك الأزمان الغابرة⁽¹⁾.

أرسل إلى الجميع نظرات تفيض بالعدوية... نادى على الإله (آنو)... تقدم آنو وانحنى بإجلال... قال مردوخ: يا جليل هذا آنو جدي يستطيع أن يهبك المراعي، وموارد الماء، وسيملاً عنابرك بالموثون، اطلب من جدي ما تشاء، قلت: مولاي، لدي برغم فقري كفاية.... أنت تعرف يا مولاي ان الغني الحقيقي هو في القناعة... قال مردوخ: هل تعاني أحياناً من آلام نفسية.... قلت آه.... مولاي، صحيح إن الإنسان الحكيم يحاول ألا يتألم، لكنني أعيش عصراً مضرباً، عصراً صناعياً معقداً جداً، فالاضطرابات، والآلام الفكرية، والنفسية هي خبزنا اليومي... قال: آه حسن. نادى على الإله (توتو)... جاء توتو وانحنى. قلل مردوخ: هذا توتو إله العطاء وتخفف الآلام... يعطي من غير حساب... ابتسمت وغممني ضرب من هيمان سام... قال: أجل... يعطيك من غير حساب قلت: ما جدوى أن املك أنا ومن حولي يعيشون في مرتبة ادنى من الإنسان... قطب وجه وقال بنبرة أمرة: يا جليل يجب أن تطلب شيئاً سواء شئت أن أبيت... ماذا؟... قلت: يا مولاي، من المسؤول في ملكوتك عن تدمير الشر، والقتلة، والفساد،...؟ قال: آه... الإله (شازو)... هذا هو شازو الجريء... تنهدت بعمق، ووضعت يدي في جيسي وأخرجت خارطة مجسمة للعالم، واضعاً عليها أسماء أخطر الأشرار... قال مردوخ: أنهم كثيرون... أبدأ كما يطلب ضيفنا من وراء المحيطات حيث يصدر الشر على الفقراء⁽²⁾.

حيث نجد التقنية القصصية الأسطورية التي يوظفها القاص تشكّل من خلال استخدام الفكرة والدلالة الرمزية في النص الحكائي، لذلك كان القاص يميل إلى التشكيل الصيغي المتلاحق لينسج ويخلق نصاً قصصياً يرتبط بالماضي (فيجعلها قاعدة لأحداث تجري في الحاضر، وهو إذ

(*) فريزر: جيمس جورج فريزر: العالم الانثروبولوجي الاسكتلندي، أهم أعماله (الغصن الذهبي)، المنشور بين سنة 189-1915. للتفاصيل ينظر: خمسة مداخل إلى النقد الأدبي: 266.

(*) الطوطم: أدخله في اللغة سنة 1791 الانكليزي ج. لونغ مقتبساً به من قبائل الهنود الحمر في أمريكا الشمالية. للتفاصيل ينظر: هامش الطوطم والحرام، سيغموند فرويد، ترجمة جورج طرايشي: 11.

(1) ينظر: نفسه: 11.

(2) مملكة الانعكاسات الضوئية: 33-34-35.

يفعل ذلك إنما يقوم بتغيير أسماء الأشخاص والأماكن، فيتقي النموذج القصصي السائر، بالمحافظة على فاعلية العناصر الفنية، والتقنيات التقليدية للقصص⁽¹⁾.

كما يجد القاص في عنصر الحوار وسيلة جيدة للتعبير عن مكونات اللاوعي المستدرج إلى أقاليم الوعي والقاص في لجوؤه إلى التفحيم والتضخيم للطقس الأسطوري إنما يهدف إلى معاينة خيالية للأجواء بإعطاء العنصر المكاني ما يستحقه من الاهتمام، مثل هذه الأجواء التي تحمل (وظيفة بنائية في كل قصة التي تعتمد على الانتقال إلى زمن الأسطورة إلى مكانها إذ تدور القصة في الإطار السردي التقليدي، فالأشخاص والأحداث، وجميع العناصر الأخرى مرسومة بشكل دقيق، تهيمن عليه آلية المشهد)⁽²⁾.

وأنا أطلق التهيدة تلو الأخرى، الهي، وهذه حقاً مملكة الانعكاسات الضوئية أستأذن الآلهة مني بعد أن استخفهم الطرب وانخرطوا في الكرنفال، وراحوا يرقصون بحرارة، وينشدون ويغزلون أه... هنا إذ، في هذا الكرنفال الحقيقي يلغى نظام الألقاب، والمراتب الاجتماعية، ويلغى عدة أيام تبجيل حتى الآلهة؟ عنا في الايكتو لا شيء سوى المساواة المطلقة بين البشر...⁽³⁾.

فالقيسي في تأملاته وخیالاته لا يشير إلى الجزء المدرك والواعي من عقله في عمله في عملية الخلق الأدبي (فربما يريد المؤلف في الواقع أن يخفي شيئاً ما: أنموذجاً واقعياً من الحياة أو عنصراً اعترافياً في العمل الأدبي)⁽⁴⁾، ويرى فيه انعكاساً لذاته، لذلك كان الوصف الاحتفالي الرمزي مناسبة أو وسيلة لتحميلها ميزة الرؤية من الداخل حيث الراوي مدرك لمختلف الرؤى المحتملة في وجدان الشخصيات فضلاً عن أنه جزء رئيسي ومشارك في الحدث القصصي، موصوف بكلية العلم عن الصور العيانية الممتلئة قياً تعبيرية وجدانية رمزية حيث (تمثل الطقوس الأسطورية الأفعال الأدائية بعفويتها وصدقها، وهي في مرحلتها الإشارية، حين كانت لا تعني أكثر من تعبير مباشر عن الحالات المختلفة العاكسة لانفعالات الإنسان وهمومه وطموحاته، على أساس أنها تعني بعرض ردود الأفعال الحركية التي تكون العواطف بؤرتها)⁽⁵⁾، فضلاً عن ما يسود في هذه

(1) توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة: 76.

(2) نفسه: 56.

(3) مملكة الانعكاسات الضوئية: 35-36.

(4) مدخل للدراسة الرواية، جيرمي هوثرن: 115.

(5) توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة: 53.

إحدى السمات الرئيسية في البنية الاحتفالية، لأنها تعطي الفرصة الكافية للبشر للتعبير عن معاناتهم، دون أن يطالبوا بتقديم تفسير لما يفعلوه⁽¹⁾، إنها بنية من التشكيل الصوري اللوني والحركي والاسمي المركب والتي شاركت المفردة الأسطورية المختلفة والحقيقية الموظفة في عالمها الفسيفسائي. فالقيسي في مفردته الأسطورية يعمد إلى استدعاء الاسم إلى النص الحكائي كأسماء الإله (مردوخ - وارورو - توتو - أجاكو...) أو أسماء المكان (وركاء - بابل - أينا - أرنجا) والتي ساعدت في الفن القصصي الأسطوري. فالمفردة الأسطورية تفقد جزءاً من خاصيتها الاسمية لتحمل جزءاً جديداً موظفاً مكانها (فهي تنقل إلى المستوى البنائي في القصة، فتكتسب مجالها الرمزي، عن طريق تعدد احتمالات أدائها الوظيفي، مثل تكرار لفظة (أرنجا)... فقي هذه الحالة لا تعامل هذه المفردة قياساً على استعمالها في سياق التشبيه أو التداعي الخطي، بل يقاس وجودها في النص بوصفها وحدة بنائية ذات شحنات دلالية توفر مقبلات التأويل)⁽²⁾ المحققة للمركز الفكري، حيث هناك كمون دائم خلف النص أو الكلمة يحمله القاص تجربته ورؤيته الخاصة.

وإذا كان الاسم (أرنجا) قد ورد في هذه القصة فإنها تتكرر في قصص أخرى كقصة (آما - آر - جي)⁽³⁾ و (توهج بلازما الخبال)⁽⁴⁾ و (نيدابة)⁽⁵⁾ و (حجر المعشوق للأميرة شاشا)⁽⁶⁾ و (مملو)⁽⁷⁾.

يبدو طغيان الذات الاناوية للقاص على الشخصيات القصصية من خلال استخدام ضمير المتكلم الذي جاء معبراً عن آرائه وتصوراتهِ الخاصة عبر الراوي القصصي (جليل القيسي) المتوحد، بانتقال ذات القاص إلى عالم الأساطير والاندماج مع عوالم الآلهة والأبطال والملوك والمدن والأقوام الغابرة في (بابل وأرنجا وسومر وآشور).

(1) ينظر: الاحتفالية في النص القصصي عند جليل القيسي: 93.

(2) توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة: 41.

(3) مجلة آفاق عربية العدد 12 سنة 1993: 64.

(4) مجموعة مملكة الانعكاسات الضوئية: 65.

(5) نفسه: 50.

(6) مجلة الأقلام العدد (1-2-3-4) سنة 1994: 88.

(7) مجموعة مملكة الانعكاسات الضوئية: 146.

أن القاص عندما يلجأ إلى كل هذه الشبكات والرموز التراثية الأسطورية سواء أكانت محلية أو خارجية عالمية - كما سندرس لاحقاً - فإنه يسعى إلى تحقيق نوع من الاحتكام إلى تلك الرموز البشرية والمكانية اليوتوبية لتحقيق حالة السكون والراحة النفسية والرؤية الشاملة، فهو (بأسطورة كوابيسه وتحويلها إلى أحلام ترضي الرغبات المكبوتة وتطلق الأفكار من هيمنة العقل الواعي - كما يقول فرويد - نحو خيال مجنح يستطيع أن يلامس كل حوافي وشفاف العالم وفي عبوره من الزمنية إلى اللازمنية يحول المكان إلى اللامكان ويدمج المسميات)⁽¹⁾.

كما أن لجوء القاص إلى البعد المكاني مدينة (آرنجا) عمل من شأنه أن يحقق التميز المطلوب (لآرنجا) فهي التي تعالج البعد النفسي والاجتماعي والحضاري عند القاص وهو بهذا (يعبر عن نضج أدواته الفنية من جهة، وعلى استفادته من موضوعات الواقع التي يحاول تطعيمها بالأسطورة)⁽²⁾، فهو يقول عن آرنجا: (من المستحيل فصل الحقوق عن الأخلاق لأنه منطلق الشعور بالتماسك الاجتماعي، وأنا تجاه آرنجا مثل الحقوق والأخلاق لا معنى، ومع آرنجا مثل القوس والقزح فيها أزداد لمعانا حتى لو تكاثرت الغيوم حولي)⁽³⁾.

إن قضية المحاكمة في الأجواء الاحتفالية تستمر في الأعمال القصصية الأخرى ففي قصة (مملو) يحقق بطل القصة (جليل القيسي) حالة من الانتقال الحلمية من عالم الواقع المعاصر إلى عوالم أسطورية احتفالية مليئة بالرموز والإشارات الدينية والانتقادية:

أنا عاشق سفر... أسافر في يقظتي، وفي أحلامي، ويتشظى خيالي في عوالم نائية... مثل طائر القطرس، عملاق الرحلات الطويلة، يطير بسرعة أكثر من ثمانين ميلاً في الساعة... التقيت بها مصادفة يوم تقديم النذور السائلة... جذبتني من بين مئات الشابات الجميلات وهن محملات بجرارهن المليئة إما بالعسل، أو بالخمر... كانت موجات الجماهير وهي ترفل في ملابس ملونة، وافق من الجرار المليئة بالنذور، تنظر بفارغ الصبر أن تفتح باب معبد (الايكور) الخاص بالإله (أنليل) لتبدأ طقوس تقديم النذور السائلة... أواه إن مدينة (نفر) في هذا اليوم الربيعي المقدس تشبه الحلم، بل ما فوق الحلم... جلست على مقربة منها... التفتت إلي، وأطالت النظر إلى جرتي وقالت بعفوية طفولية: رياه.. أنها جرة جميلة جميلة جداً. من أين جئت بهذه الجرة؟.

(1) جليل القيسي من كابوس الانسحاق والتمرد إلى أحلام اسطرة الذات: 10.

(2) الذاتي والأسطوري في مملكة الانعكاسات الضوئية: 117.

(3) لا أريد كفننا من هذا العالم.

- من مدينة أرنجا.

- أرنجت؟ أين تقع مدينة أرنجا؟

- في شمال الوطن... عند النار الازلية.... ألم تسمعي بابا كركر؟...⁽¹⁾

هنا يستعوض القاص عن الزيارة بطريقة الدعوة المسبقة إلى الزيارة بقرار شخصي (فالرحلة الحارقة للعادة التي يحياها الراوي - الإنسان المعاصر -... لا تتحقق إلا بالعودة إلى زمن ومكان الكرنفال بما تمثله من حياة مقلوبة عن خطها....)⁽²⁾ يسعفه في ذلك الطاقة الحلمية القوية الساعية إلى احتواء أكبر قدر ممكن من الرموز والصور الاليجائية المستوطنة في عقل القاص والساعية إلى الانطلاق والتعبير عن الهواجس الخفية والمعاني الغنية، واللقاء الرائق الشفاف المليء بالمعاني الإنسانية مع أبنه مدينة (ششروم)^(*) - ترفقة - في (نقر) البعيدة عن ديارها.

فالفن (عالم آخر يعيد تشكيل الطبيعة، ومن ثم يضفي الطابع الإنساني عليها، ويلغي الفنان عن طريق ما يخلق، الهوة بين الذات والموضوع، بين الإنسان والطبيعة)⁽³⁾، كما أن القاص بتسمية أبطاله القصصيين جليل القيسي، إنما يسعى إلى تحويل تام للذات المعتصرة من داخل حدودها وإطلاقها إلى آفاقها الشعورية واللاشعورية الرحبة حتى يحقق بطله (القيسي) في اللاشعور ما عجز عن تحقيقه (القيسي) في الشعور والوعي، وقد ميز (بونغ) عملية الأبداع الفني إلى نوعين يسميهما (النفسى والتخيلى)⁽⁴⁾ ففي الأول (يستعمل مواد مكتسبة من مملكة الوعي الإنسانى ويبحث في التجربة الاعتيادية، مرفوعة من المستوى الاعتيادي الى المستوى الشعري، والثاني ينبع من خلفية الفكر البشرى ولا يفهم كالأول)⁽⁵⁾، وفي هذه القصة عودة للمفردة الأسطورية (الاسم) كمدلول هام داعم للعنصر الحوارى ومنسجم مع الجو الاحتفالى الدينى الخاص ومقدمة لحالة انبلاج الفكرة المركزية:

(1) مملو: 146 - 147.

(2) الاحتفالية في النص القصصى عند جليل القيسي: 95.

(*) ششروم: مدينة قرب رانية في شمال العراق. عن هامش قصة مملو: 148.

(3) مفاهيم نقدية، رنية ويليك: 283.

(4) الصورة الشعرية: 168.

(5) نفسه: 168.

سأطلب من الإله انيليل أن يطيل عمر جمالك... أحمر وجهها أكثر، ومن خلال نظراتها
عرفت أن قلبها راح يخفق خفقاناً سريعاً حتى أنها خافت أن اسمعه:
ها ها... ألا تطلب أي شيء لنفسك؟

- بلي... أطلب منه أن يقيقك معي ريثما أنتهي من مهمتي
- آمين... موافقة يا جليل...

- ونعود معا إلى أرنجا، وأنت إلى ششروم، وربما أجيء معك إلى مدينة (آربائيلو*)
- لم تقل لي ما هي مهمتك في مدينة نفر؟
- جئت أبحث عن رجل يدعى (أورشكامو)... هو في الحقيقة ناسخ الملك
- أي ملك؟
- (أمارسين)

- كانت باحة معبد الايكور واسعة جدا ومزينة بدعامات.... كانت مئآت من الجرار
الملونة المليئة بالخمير والعسل مرصوفة.... دخل كاهن طويل القامة، حاد تقاطيع الوجه... أنحنى
الجميع....

- أنت! من أنت! أنحن... أنحن مثل الجميع..... لحظت رأيت الجماهير منحنية بخشوع
وخوف شديدين،.... سحبت ترففة يدي بقوة وهي تهمس لي:
- أنحن... أنحن بسرعة....

- خرج الجميع.... لم لم تنحن عندما دخل الكاهن؟
- أنا حر

- ماذا؟ حر في باحة المعبد، وحضرة الكاهن

فجأة تحلقت حولنا غابة من الرجال والنساء والشباب... وراحوا يركزون نظراتهم علي...
صرخ شاب: علينا أن نشرب مزيدا من الخمر لنزيد شهوة الفعل... هناك أذن من يعرف كيف
ومتى يرفض أن ينحني... انتشروا فوق العشب مثل أطيار ملونة يرقصون ويغنون
وينشدون....

أيتها المدينة التي ازداد طعامها
يا دار الرخاء أنك خضراء كالجلبل

(*) آربائيلو: الاسم القديم لمدينة أرييل. هامش قصة مملو: 153.

أيتها المدينة التي قدر مصيرها الإله أنكي^(*)...⁽¹⁾

إن القاص من خلال تعمله إيصال الحبل السري مع شخصه القصصية وتوطيده بالتالي لأسطورة ذاته يساهم في تعزيز الآلية الحكائية في العمل الفني الأسطوري والمشكلة لجزئيات الحدث بعد تعمله إلى إحلال تلك المفردات من أسماء إنسانية وآلهة ومكان مستفيداً من الرموز الكرنفالية القائمة، وإحالتها إلى كائنات حية تدب فيها الروح وتمتلك خاصية دايمنية وفعالية الشعور الطاغية أو مساهمتها في اللاوعي وصولاً إلى الأطروحة الأخلاقية للفكرة الجدلية عن الرفض والذي قال عنه الناقد عبد الله إبراهيم: إنها بحث عن مفاهيم مفقودة، كالعادل والمساواة ومواجهة مفاهيم مستفحلة كالظلم والزيف وما يضار عنهما⁽²⁾.

إن الأجواء الاحتفالية الأسطورية الدينية المميزة بالجماهير وهي تتقدم إلى باحة المعبد (أيكور) بملابسها الملونة وجرارها المليئة بالخمور والعسل وهما جائزتا المحبين المؤمنين في الفردوس يشكلان ثنائياً خالداً في الميثولوجيات العالمية والأديان السماوية على حد سواء، فهي صور يمارس فيها القاص تداعيات اللقطة الصورية الاحتفالية بأسلوب القطع أو التوقف الذي قد يغيب مؤقتاً التمرکز الحكائي ويشظي من المفردات النصية، إلا أنه لا يلحق خللاً بالهيكلية الداخلية المنظمة للحبكة القصصية⁽³⁾، وهي تعطي الوضع الزمكاني تفرداً وتميزه الواضحين في جلب اهتمام ومتابعة القارئ وهي جميعاً تدخل ضمن دائرة واحدة تتشكل من الصور الاحتفالية المتصلة بالعملية الإبداعية.

إن تلوين القاص للفعالية الأسطورية في اللحظة المهيجة عند الجماهير باستخدامه لعملية الاستعارة والتضمين الشعري داخل النطاق الحكائي أعطى الوجود الكوني* بعده المعبر، حيث تكمن في الأساطير جذور الأجناس الأدبية، ومنها الشعر، إذ أخذته وسيلة لانتقالها عبر العصور

(*) قصيدة بابلية. هامش قصة مملو: 156.

(1) مملو: 152-153-154-155-156.

(2) توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة: 52.

(3) ينظر: المصدر السابق: 105.

(*) الكون: الوجود في الطبيعة العيانية والذي اتعامل معه وأحاول أن أسيطر عليه فهو كل محتوى موجود سواء اكتشفناه فيما مضى أو لم نكتشفه بعد. للتفاصيل ينظر: مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر العدد الأول 1979: 128.

المختلفة، منظومة ومدونة ومتحولة في أرحام الفنون المختلفة⁽¹⁾، فكان لجوء القاص إلى الشعر المقتبس من الأساطير والملاحم البابلية القديمة فعالية تؤكد محاولات المستمرة في تزويد قصصه الأسطورية وأجواءها نمطاً من المقاربة والصدقة والكمال الوصفي:

.... جاء رجلان من رجال المعبد وطلبا مني أن أتبعهما... أدخلاني غرفة جميلة من تلك الغرف المليئة بالأبهة الملكية... دخل الكاهن... انحنيت ترفقة بسرعة، بينما ضللتُ جالساً وبحركة كلها خيلاء وغطرسة قال الكاهن:

- من أية مدينة أنت أيها الغريب؟
- أنا لست غريباً... أنا من مدينة أرنججا....
- لم تنحن عندما دخلت أنا المعبد؟
- لا أعرف لماذا؟ ربما لم أقتنع...
- ماذا؟ لم تقتنع؟ هذه كلمة غريبة... ماذا جئت تعمل في مدينة نفر؟
- جئت لا قابل (أورشكامو)... إن أورشكامو رجل غير صادق...
- تقصد أدين بإثباتات صارمة بالكذب...؟
- أنت عنيد جداً...
- عنيد مع الحق... عنيد مثل اجدادي... مثل الملك (مردوخ - بلادن) الذي حارب طويلاً
- لكنه نفي عنوة إلى بلاد عيلام...
- ثم ماذا؟ حتى منقاه استخدمه لتنظيم التمرد في بابل...
- لكنه انتهى على يد سنحاريب...
- وسنحاريب كما تعلم قتل شر قتلة من قبل أبنائه.
- أنت أيها الارنجي تعرف كل شيء عن أسرارنا... كل شيء...
- قلت مع نفسي. لقد كان المؤرخ الإغريقي بوليبيوس على حق عندما قال: أن معرفة الماضي أسرع وسيلة لتصحيح السلوك....
- أنت بالضبط مثل ارشكامو (مملو)^(*) مملو تقدم فن الكذب...

(1) توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة: 81.

(*) مملو: باللغة البابلية تعني مثل مسرحي. هامش قصة مملو: 163.

- أمام الملوك البطاشين والدمويين نصبح يا عزيزي أشباح... نتطرف في عبادتنا، نزهد،
ونتزيّف...⁽¹⁾

إذ يجعل جليل القيسي من قراءته في سفر التاريخ العراقي القديم بحضاراته المتعاقبة في خدمة إبداعه بما تحمله من قدرات دلالية واسعة لأن المبدعين (أما أن يقوموا بنقل الأسطورة إلى الناس، وأما أن يحولوها تحويلاً، بوصفها بؤرة دلالية رمزية، وأما أن يعمدوا إلى خلق وابتكار أسطورة جديدة لا تمت بصلة إلى القصص الأسطوري الموروثة)⁽²⁾، وفي كل هذه الحالات على القاص أن يفيد من التقنيات الفنية المتاحة ما يمكنه من الفعل الفني حيث لا يمكنه الفصل بين العملية الخلاقة للقص وبين الرؤية النقدية الموضوعية، فالانزياح المستمر للعالم المرئي المباشر الذي يترأى وكأنه الحقيقة الإبداعية الخالصة ما هو إلا إطار للمعاني الموجودة في الأشياء المختلفة تلك المعاني المحملة في نطاق من التخفي الذي يستدعي الوصول إليها وكشفها.

كما أن القاص عندما يخترق تلك الحجب يحاول أن يوظف رؤيته في الكشف لأن (النظم التي تمارس السلطة على البشر لا معقولة، ولا يوجد أساس مشروع لسلطتها. وهي تمارس ضغطها بطريقة تفتقر إلى العقل)⁽³⁾.

إن الأسطورة عندما تلتقي بالرفض تكتسب طابعاً خاصاً جداً وموظفاً توظيفاً دقيقاً من أجل هدف خاص في عقل المبدع، وبالتالي فإن النظرة إلى الحياة من منظار الأسطورة تؤكد القدرات الفنية العالية، بالإضافة إلى تقوية ملكة التلقي والإحساس⁽⁴⁾، المطلوبين لخلق الحالة الإبداعية والتفرد، فالتاريخ الأسطوري لحضارة وادي الرافدين تغذي العقل الخلاق عند القاص، الأمر الذي يؤدي إلى قيام (البيئة الدرامية التي تعتمد على توظيف تشكيلات مختلفة من مشاهد التاريخ على دمج السرد بالحوار، وعلى دمج نصوص الأسطورة بالأحداث المعاصرة، مثل دمج بناء القصة الدرامي بطريقة مشحونة بالتوترات)⁽⁵⁾.

(1) مملو: 157-158-159-162.

(2) توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة: 19.

(3) في النقد الأدبي الحديث، منطلقات وتطبيقات: 177.

(4) ينظر: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي: 312.

(5) الذاتي والأسطوري في مملكة الانعكاسات الضوئية: 118.

إن ما يميز الرؤى والمفاهيم المستتبطة من الثيمة المركزية، عن تلك المناهج الفكرية المكررة إن الأولى تحاول أن تصل إلى الطرح الجديد من خلال العمل الفني⁽¹⁾، متجاوزاً بذلك الحدود الضيقة للأفكار والمناهج إلى آفاق رحبة جديدة. لهذا نجد التعبير عن الواقع الخيالي يتفد إلى أعماق عقل القاص ولا وعيه وبالتالي يصبح الكاتب مطالباً بأن يعكس ذلك العنصر في أعماله⁽²⁾، لذلك فقد حاول القاص أن يحقق التقارب اللازم بين الأسطورة والآلية الحلمية كتقنية حاضرة في وعيه فوظفها في عملية القص الأسطوري، كما لجأ إليه سابقاً في أجواء أعماله الفتازية التغريبية، والذي يبدو أنه معين دائم ينهل منه مقارياته بين الواقع المرئي والخيال الذي قد يصل إلى حد الجموح، فالتيار الحلمى (انما يترجم الصيرورة الرمزية الكامنة في الأحلام بدليل أنه يخرج بقصصه جسداً ومعتقداً واسماً إلى فضاء الأسطورة عن طريق الطاقة السحرية للعلم)⁽³⁾، حيث العودة الوهمية من عالم الحاضر إلى عالم الماضي يحقق نوعاً من التواصل بينهما من أجل محاكاة عقلية وجدانية. ويظهر للعنوان القصصي مدلوله الخاص المعبر في سياق الحكاية القصصية، ليحمل الكثير من القدرات الإيحائية فهو من جهة مدلول اسمي قديم وأسطوري ومن جهة أخرى سمة معوية أشارية تحمل طرحاً فكرياً ذات دلالة قوية نجدها تشارك غيرها من مفردات القاص القصصية فعاليتها وتأثيراتها الموقعية الآنية البعيدة وتعمل على تركيز الفكرة وتقديم الرؤية الأخلاقية المعيارية التي وجدت ووظفت بإحكام، كما أن امتلاك الحوار الدائر بين البطل والكاهن خاصية (التعارض الاحتفالي)⁽⁴⁾ بانتقال الأخير إلى جانب الأول في إيمانه وأفكاره تعزيزاً لمبدأ إلغاء (التمايز بين الناس، وتحرر الكلمة من أسار الكذب والزيف والانتهازية وتحررها إلى العلاقة الحرة البعيدة عن الكلفة)⁽⁵⁾.

أما في قصة (نيدابة) فهناك حالة لقاء مع الماضي بالألوهة عقب تعرض البطل جليل القيسي لحالة مرضية من الهذيان والإعياء باللقاء مع الألوهة نيدابة (ألوهة القصب) في أقصى جنوب وادي

(1) ينظر: مدخل لدراسة الراوية: 92.

(2) ينظر: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي: 324.

(3) توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة: 36.

(4) الاحتفالية في النص القصصي عند جليل القيسي: 96.

(5) نفسه: 96.

الرافدين بالانتقال مرة أخرى من (آرنجا) في شمال الوطن إلى الاهوار الجنوبية حيث بداية نشوء الحضارة العراقية القديمة التي وجدت في القصب والبردي والماء أساساً للحياة والعمران: انتابني زوغان خفيف في البصر لعدة دقائق، ثم عدت واسترجعت صفاء رؤيتي، ورأيت أمامي فتاة طويلة القامة، بيضاء بلون اللؤلؤ... اضطربت لا إرادياً... من هي؟... أتعرف من يستطيع الإجابة على أسئلتك، الإله المصري القديم (ثوت) عبقرى السحر والتنجيم... قالت بصوت يفيض برنة جميلة...:

نعم من حقتك أن لا تصدق أي شيء لا حواسك، ولا مشاعرك، ولا أفكارك... كان يجب مثل أي عراقي أصيل أن تبقى مؤمناً بجوانب من أساطير أجدادك من السومريين والبابليين والأشوريين...⁽¹⁾.

فهنا اعتمد القاص على آليتي المنولوج الداخلي والحوار العلني من أجل استبطان وتحليل الحالة المرئية والتشكيلات داخل بناء الحدث القصصي، فكان الأول وسيلة لإعطاء القارئ اللامحات الخاطفة من مجموع الانطباعات المتواترة عن عقل الشخصية القصصية وبصيرتها وتفسير سلوك أطراف الحدث القصصي والغوص في أعماقهم باستبطان الوعي الداخلي⁽²⁾، أما الحوار العلني فإنه يتدفق من خلال اختفاء القاص خلف شخصه القصصية من آلهة وبشر من أجل التعبير عن الحالة اللامرئية في لا وعيه، كما أن تكثيفه للزمن بين الماضي والحاضر ودمجها، نوع من التفاعل بين الذات الآني والأسطوري القديم، فوجد القاص في التوهم والخيال طريقة ناجحة للإفصاح عنها بصورة إيحائية رمزية فالفن (ليس بمقدوره إلا الإيحاء والإشارة لا التحوير والتحويل... وما الرمز إلا وسيلة من وسائل التوصل إلى تلك النتيجة)⁽³⁾.

ونقلاً عن الناقد والشاعر وليم بلاك، فإن الفعالية الخيالية الاختلاقية تنقسم إلى أربعة أنواع من الرؤى وهي⁽⁴⁾:

- الأول: (الرؤيا ذات البعد الواحد) وهي ما تخص حياتنا اليومية.

- الثاني: (الرؤيا ذات البعدين) فهي الرؤيا التي تكون بوجه ما أسيرة لفعل الخيال.

(1) نيدابة: 53.

(2) ينظر: الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية: 156.

(3) مفاهيم نقدية: 284.

(4) ينظر: الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية: 65.

- الثالث: (الرؤيا ذات الإبعاد الثلاثة) حيث لا نرى الأمر بسيطاً على نحو ما في الرؤيا ذات البعدين، إننا نراه رمزاً يغلفه الإبهام.

- الرابع: (الرؤيا الأبعاد الأربعة) فهي رؤيا بعيدة، رؤيا الأسطورة والنبوءة، رؤيا الفزع والتطهير، أي أنها الرؤيا المقدسة، الرؤيا الإبداعية.

صرخت أنا الآخر وجسدي كله يرتعش من أنت! من أنت! أجابني برود:

- ليس الآن.... سأخبرك من أنا يا جليل، لكن ليس الآن... تعال تغادر هذا المكان...

خرجنا....

ارتفعت عن الأرض بحركة غريبة، غامضة ساحبة أياي معها... ورحنا نظير بقوة غريبة... عابة من القصب وصحراء من الماء، ارتعاشات من الأضواء... أين نحن؟ هل انتهت حدود الهور؟... فجأة وجدت نفسي فوق بناية عالية شبيهة بمعبد... أنحنى لها عدد من الرجال ورشوها بالعطور... قال:

أنت الآن في معبد.... هذا المكان مكرس للآلهة... لدي زيارة ضرورية لكبير الآلهة، لعدة دقائق تصرف خلالها أنت بحرية، ريثما أرجع...

- أهذه بناية؟

- حسن... أنها وقورة... الم تر وقورة؟؟؟... تسأل أين أنت؟... حسن في مكان ما من سوسة، أور، الوركاء، اشنوناك، نينوى، ماري... أنت يا عزيزي جليل معي في وطنك...⁽¹⁾

إن القاص ينهج أسلوب الغموض والإبهام الموظف بعناية لتأطير رموزه القصصية وتوريثها، بمرافقة تقنية تيار الشعور الذي له أهميته الخاصة للتعبير عن الصور والشخصيات المتوارية مما يعطي تلك الصور الحسية تدفقها اللازم⁽²⁾، فهي عندما تصل إلى مجالها المجازي البعيد تبرز عالمها الأسطوري بشكل أكثر فعالية، كما اعتمد القاص إلى الصور التشبيهية للأشياء حيث الماء كالصحراء في امتدادها والأضواء المرتعشة كارتعاشة الخائف في تشبيهه بليغ موجز وكأنها تمتلك خاصية الحياة والحيوية الدائمية، لتكون للمشبهات والمشبهات به العلاقات المادية الظاهرة المتصفة بالمبالغة الوصفية بسبب من حذف وجه وأداة التشبيه.

(1) نبداية: 58.

(2) ينظر: الصورة الشعرية: 99.

أما الزمان والمكان فيعمل القاص باستمرار على التعبير الخيالي الحلمى عنها من خلال عبور شخصه للحدود الزمكانية من أجل تحقيق الفكرة الرئيسية أو الثيمة، فكان أن لجأ القاص إلى عبور فجر السلالات العراقية القديمة حيث اللويحات الصغيرة من أور ولكش والوركاء، ثم حضارة الأشوريين شمالاً وهي رحلة تمتد لآلاف الكيلومترات وعبور زمني لمئات السنين، وقد عبر القاص عن انتقالاته تلك بالمفردة الجديدة المشكلة للتألف المكاني والحضاري المتمثل بالمنجز العمراني (الزقورة) حيث تجدها تتركزاً دلاليًا انطلاقاً من آليات التجاوز مع مفردات ووحدات سردية، استحضرت لخدمة مشهدية النص، القائمة على استعراض الأسماء والشواخص والحالات، لأغراض وعظية وأخلاقية⁽¹⁾.

أنا يا جليل الآلهة نيدابة... أيها الكسول... أنا الذي جعلت القصب ينمو وسيطرت على روح الهور، وهجرتها أخيراً... قبل قليل وافق كبير الآلهة على أبعادي... والغى منصبي على الوهية الهور والقصب...⁽²⁾.

وبهذا فإن القيسي بعد أن كان ينظر إلى الماضي البعيد بعين الحب والإيجاب نجده يغير من نمط رؤيته حيث أن (الثيمة) في القصة الأولى (مملكة الانعكاسات الضوئية) تشير إلى احترام للتاريخ القديم، والإشادة بإيجابياته وإدانتته لسلبات التاريخ والإنسان المعاصر، أو أشرار ما وراء المحيطات، ليتحول فيما بعد... إلى قراءة وفصح لسلبات التاريخ القديم⁽³⁾.

إن التفسير المباشر للرؤية الفاحصة من قبله للتاريخ نراه يفرز إلى عدة أشكال من حب واحترام في (مملكة الانعكاسات الضوئية) إلى الشك والغضب والصراع بين الآلهة وبين الشعوب وتحديات الطبيعة من الشك بالتاريخ في (مملو) إلى الغضب في (نيدابة)⁽⁴⁾.

وبهذا فالأسطورة عند القاص استجابة لمؤثرات خاصة داخلية وخارجية، وهي عند الناقد برينس سلوت بنوعها التقليدي والمختلف (الشكل القصصي لتلك الرموز النمطية العليا التي تؤدي معاً إلى كشف متهاك المعنى عما يعرفه الإنسان ويؤمن به)⁽⁵⁾.

(1) ينظر: توظيف الاسكورة في القصة العراقية الحديثة: 42.

(2) نيدابة: 62.

(3) ينظر: الاحتفالية في النص القصصي عند جليل القيسي: 95.

(4) ينظر: نفسه: 95.

(5) الاسطورة والرمز - مجموعة مقالات نقدية - ترجمة جبرا إبراهيم جبرا: 6.

وبذلك يكون القصة الأسطوري رد فعل نفسي محكوم بقوى إنسانية وغيبية يحتكم إليها القاص لان لجوء القاص إلى التراث يعني فقداناً لحلقة الربط بين الظاهرة الآنية والأصل السابق عليه، ففي حلقة الربط هذه يستمد الفعل الإنساني القدرة على الوصول إلى المفاصل الدقيقة للعلاقات الإنسانية⁽¹⁾ وبالتالي تقديم معطيات وحلول جديدة للإشكالات المعاصرة.

ب. أسطورة الذات عالمياً:

إذا كان القيسي يستمد أفكاره من متابعاته الدقيقة لميثولوجية حضارة وادي الرافدين فإنه يلجأ أيضاً إلى معينة الثقافي المكتسب خارجياً حيث يستمد من الميثولوجية اليونانية الرؤى القصصية الأسطورية كما في قصة (اللازمي)⁽²⁾، حيث تتجدد الفعالية الذهنية عند القاص في أنثيال للعالم القصصي المتجدد لتمظهر العملية الحكائية من خلال دمجها مع رؤيته الكونية الخاصة. فالزمان والمكان لا يقفان عائقين أمامه، والحاضر ليس مقطوع الصلة عن الماضي بل في تواشج معه ونتيجة له، وأن الإحساس الإنساني تجاه القضايا الكونية كالحرية والبطولة والموت واحد في كل الأزمنة والأمكنة، فبطل القصة (جليل القيسي) يشارك في احتفالية يونانية (عيد ديونيزيس)* المقدس في العاصمة:

سأراه - سأراه.... أجل سأراه... هكذا قررت. سأراه في عيد ديونيزيوس المقدس هناك في اليونان وفي العاصمة أثينا*... وكل شيء في هذا (الأكربولس)*⁽³⁾ يشع مثل ماسة حقيقية، وسط حشد من الراقصات شبه العاريات والراقصين الشباب، والشيخوخ الذين أسكرهم ذكر الإله المخيف ديونيزيوس،... مررت محدقاً هنا وهناك... هنا في هذا المهرجان البشري الساحر يكتشف الإنسان أن ثمة قوة غامضة في الجسم الإنساني، فيه اللذة، والألم، والتحمل، والخصوبة،... آه عبثاً بحثت عن عاشق ديونيزيوزي أصيل يدعى فردريك نيتشه في هذا الحشد... نيتشه الذي صور

(1) ينظر: قضايا القصة العراقية المعاصرة: 148.

(2) مجلة الموقف الثقافي العدد 13 لسنة 1998: 62.

(*) ديونيزيوس: 431 - 376 ق. م حاكم سيراكوزة. كان يستثير مخاوف الشعب بأثارهم ضد القرطاجين... وقد رعى الاداب والفنون. للتفاصيل ينظر: كبرى الحكايات العالمية، لويس أوترماير ترجمة غانم اللباغ، هامش صفحة: 90.

(*) أثينا: عاصمة اليونان/ أسس في أواسط العصر البرونزي. للتفاصيل ينظر: هامش كبرى الحكايات العالمية: 13.

(*) أكربولس: وهو معبد فاخر، كرس لعبادة أثينا حامية المدينة. للتفاصيل ينظر: هامش نفسه: 107.

ديونيزيوس اله البهجة، والخوف والقسوة والحرية صوره حاملاً سيفاً بيد وخوذة على جانبه دليلاً على ما سينزل على أوربا التي تسير في طريق الديماغوجية المالية... فجأة، وقف أمامي رجل متنكر بثياب هرقليس... أمسكتني بقوة من كتف وهزني وهو ينظر إلى ملابسي التي لا تشبه ملابس الحشد الثمل... قال:

أحذر من أنا...⁽¹⁾

فالقاص يمتلك القدرة الاشرافية الذاتية في المشاركة الخيالية مع تلك العوالم والمسميات، وهو لا يكف عن إيراد أسماء ومفردات مختلفة محملة بالطاقة التعبيرية الخيالية عن تلك العوالم القصصية، عن طريق مباشرته قصته بفيض من تداعي مستمر الجريان متسلحاً بالكليات القصص التاريخية، حيث يعتمد القاص على المرجعيات التاريخية الحقيقية والأسطورية عن أبطال ومفكرين سابقين أو معاصرين أو لاحقين على زمن إلى حكاية.

فهو إعجاب بالرموز الأثرية في ذاته الحساسة الباحثة عن الكمال والمثال الأعلى (اليوتوب)، فالمكان (؟أثينا) و (الأكربولس) مسرحين لتلك الفعالية الذهنية، والأبطال المتحولين إلى صور آلهة أسطورية طاغية مثل (ديونيزيس) و (هرقليس) والمفكرين والفنانين من مختلف العصور عن زمن الآني كفرديك نيتشه، ما هم إلا نتاج رمزي تاريخي حقيقي وأسطوري يجد فيهم القاص ممثلين على خشبة مسرح القصص.

إن لجوء القاص إلى هذه المسميات البشرية وغيرها موظفة لسيين أولهما: الذوبان الروحي في الذوات البشرية والإلهية الأسطورية الحاملين لبذرة البطولة الحقيقية سواء أكانت فعاليات جسدية عنيفة حربية أو تجليات فكرية خارقة وخالدة في الحضارة الإنسانية.

ثانيهما: التعبير الأخلاقي عن المقت الشخصي والضيق بأسماء وصفات بشرية أو شبيهة تسبب فيضاً من الألم على درب المسيرة الإنسانية:

- آه... أيها الملك الرائع، لقد كانت واحدة من عيوبك سرعة غضبك ثم ندمك....

- لا أنت لا تعرفني....

- بل أعرفك جيداً.... يا من أردت أن تكون ابناً للإلهة (آمون) هناك في معبده

- صرخ: جيد.... لكن من أنا... أنطلق باسمي!....

(1) اللازمي: 62-63.

صبراً صبراً... حسناً.... أنت شاب وسيم... لك شعر أشقر... أتذكر حين همّ بوسيفال*
بالانقضاء عليك...

كشف زاوية عباءته فرأيت سيفه... قلت:

- شيثان لا يفارقانك أبداً حتى في موتك

- ما هما؟

- إلياذة هوميروس وسيفك.

- أتذكر كيف صرخت ذات مرة... من قلب أثينا قائلاً:

يا ملك بابل، ستقابل في بابل...

- فعلاً.... وقابلته فعلاً بعد سنوات

- طبعاً متصراً

- أنا لم أعرف الهزيمة أبداً....

- قلت مع نفس: وهل مثلك يعرف الهزيمة... وهذا الإنسان كان يطير على حصانه

وجيشه من أثينا إلى بابل، إلى الهند، إلى الإسكندرية، وسط مصاعب جمة: يقول اليوناني لكل بطل
كعب أخيل^(*).

فالقاص يستحضر وبفاعلية المادة التاريخية بركنها الحقيقي والأسطوري الخيالي كجزء من
عملية الحكيم ويدخل التأثير اللازم في عقل القارئ عبر تأخير المكاشفة في نص الحكاية بين
المتحاورين، بالإبقاء على أحد طرفيها منكشفاً منذ لحظة الانطلاقة من خط البداية المتمثل بالراوي
(جليل القيسي) القادم من الزمن الآتي فيما المقابل ينكشف تدريجياً ليس من خلال ملفوظ (الاسم)
الشخصاني، وإنما من خلال صفاته البطولية والتاريخية والشخصية تدريجياً، المؤدي إلى أسطرته
وتضخيمه رغم تحجيمه وإخضاعه للإدارة الاناوية في التشكيل والاعتبار المعنوي الذي يسيطر
عليه القاص بأحكام، وكما كان في بعضاً من قصصه مثل (نيدابة) من خلال تأخير كشف هوية
الآلهة (نيدابة) لدى بطل القصة (جليل القيسي) إلى نهاية القصة.

(*) بوسيفالوس: أشهر جواد في التاريخ، وهو حصان الاسكندر الكبير الذي تمكن من ترويضه بعد أن استعصى
على أمهر السواس... للتفاصيل ينظر: كبرى الحكايات العالمية: 70.

(*) أخيل: أول أبطال الحرب الطروادية... للتفاصيل ينظر: كبرى الحكايات العالمية: 232.

(1) اللازمي: 63-64.

إن مثل هذه القدرة التخيلية الاختلافية المتحولة إلى عناصر تدب فيها الحياة والحيوية، والمتقلة من الذات المتفردة جداً، إنما يهدف إلى تحقيق حالة من النشاط الذهني الخلاق من جهة والراحة النفسية من خلال الشخصية المتوحدة*، بينما كان لجوء القاص إلى (الوقف الزمني) في سعيه إلى استيضاح العناصر والأشياء واقعاً فريسة التقريرية والمباشرة أحياناً في السرد للحكاية:

.... يا الهي أهؤلاء بناء أروع حضارة مزدهرة في التاريخ البشري... أجل... بالصفائهم الفكري الرائع، والمعقد الذي عبر عن حب عميق للجمال والعواطف الفوارة، والتأمل الدقيق. عرفوا المادية بكل عمقها، والميتافيزيقا بكل عمقه... وبرغم شدة العداوة بينهم أحياناً يعلنون السلام في الشهر المقدس للألعاب الرياضية...⁽¹⁾

إن اللازمي عند القيسي تعبير عن حالة الديمومة، والأبدية المعجزة للزمن وتأثيرها في الأشياء فبطل القيسي المستور يعيش في حالة الصيرورة مع الآلهة اليونانية، أنها نوع من الفلسفات القديمة الموجودة في الميثولوجيا العالمية والتي تصف الاتحاد بالرب المقدس في الأديان القديمة. وهي أيضاً متصلة بالروح المصاحبة لطقوس أدائية خاصة:

بدأت رقصات داعرة، جنسية بطريقة استفزازية... أبتعد بخطوات قصيرة إلى الوراء عندما سمع أنغام موسيقى مثيرة، وراح يرقص...⁽²⁾

فيما يقرر القاص في النهاية كشف اسم بطلة بعدما استنفذ آخر أعطية التمويه، والذي بدأ يتكشف عند القارئ من خلال إطلاق سلسلة من الصفات المعروفة عنه:

للمناسبة ما أسمك؟

- جليل القيسي

- من أي بلد أنت يا جليل؟

- من بلاد وادي الراقدين. من مدينة أرنجا التي مررت بها بعد معركة أربيل.

- هل تعرف من أنا؟

(*) شخصية متوحدة: تميل للعزلة... والخيال والوهم المحقق للرغبات اللدنية. للتفاصيل ينظر: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي 98/2.

(1) اللازمي: 65.

(2) اللازمي: 64.

- أيها الملك لو تنكرت بطريقة أغمض بكثير من الآلهة (أرتميس)، فانا أعرفك أنت ابن فيليب الرائع، أنت اسكندر المقدوني العظيم (*)... (1)

يلاحظ أن مقتربات الأسطورة والزمن المخلخلة للبنية الطبيعية للصيرورة الزمنية المتعارف عليها أتاحت للراوي التراجع إلى الزمن الماضي بحرية كاملة فاستطاع اللاشعور أن يمارس آلية ناجحة في العودة والتراجع إلى زمان والمكان الأسطوريين (2)، المتمثل بالقرن الثالث قبل الميلاد، وهو عمل يتطلب معرفة تامة بالحقائق التاريخية الداعمة القصة الأسطوري، وقد أستلهم القاص الخلفية التاريخية المرتبطة مع الحقيقة في مدينتي (أرييل - آرنجا) كمفردات أسمية ضرورية مستخدمة في إشارة إلى الحملة الحربية التي قادها الاسكندر المقدوني في توجهه إلى منبع الشمس شرقاً.

إن الخيال القصصي عند القاص يحقق له أفضل المقاربات عندما تغطي (الذات) الشخصية للقاص على سير التاج الفني (فانا) القاص تتحول إلى (أنات) عن طريق تكثيرها وتوزيعها على أكبر مساحة زمنية ومكانية ممكنة، هذه (الأنات) المتحولة إلى الأسطورة (أسطورة الذات) على عدة أصعدة من محلية (وادي الرافدين) و (حضارة اليونان)، وأخيراً في أسطورة الذات عبر التاجات الفكرية الذاتية والعالمية كمنتج إبداعي، نجد ذلك في (وجبة اسباغيتي مع تورنتو) (3) و (توهج بلازما الخيال) و (أسمية قصيرة مع الأمير) (4) و (الميثوبي) (5) و (فويا) (6) وغيرها.

ج. أسطورة الذات عبر المنتج الإبداعي الذاتي والعالمي:

إن التاجات القصصية الحديثة (تركز بصورة نموذجية وعلى نحو كبير على الحالات والعمليات التي تحدث داخل وعي الشخصية أو الشخصيات الرئيسية، أكثر مما تركز على

(*) الاسكندر المقدوني: 323-356 حاكم وقائد يوناني كبير. ينظر: كبرى الحكايات العالمية هامش: 57.

(1) اللازمي: 66.

(2) ينظر: توظيف الاسطورة في القصة العراقية الحديثة: 95.

(3) مجلة الاقلام، العدد (1-2-3-4)، سنة 1996: 51.

(4) مجموعة مملكة الانعكاسات الضوئية: 165.

(5) نفسه: 118.

(6) مجلة الاقلام: العدد 5 سنة 1999: 46.

الحوادث العامة في العالم الخارجي)⁽¹⁾ لأن (التركيز على الحياة الداخلية يشجع تطور طرائق جديدة من التعبير الروائي... يمكن رؤية جانبها الايجابي - الحداثة - في تطورها البارز في تقنيات مثل تيار الوعي والمنولوج الداخلي)⁽²⁾ والذي يحقق للقاص إمكانات عديدة في وصف الفعاليات النفسية لشخصياته القصصية.

كما أن القيسي لا يُجيد الذات بل يبحث عن الوسائل اللازمة لتحقيق التوظيف المناسب لها ما يؤدي أحيانا إلى (شخصنة القصة) وتحويلها بقيود الذاتية المنزاحة إلى شخصياته بوقوعهم تحت ضغط الحالة النفسية المباشرة (لانا) القاص المنتج من خلال الآلية الجديدة لفعالية حالة التماثل التقريبي القائم بين (اللا شعور) المتمثل بالغريزة الإنسانية الطبيعية و (الشعور) الواعي الذي يؤثر في (الضمير) الأنا الأعلى وتمثيلها بصفات الكمال والمثال الأعلى، ألا أن ذلك لا يتحقق دائما، لأن حالة الصراع الداخلي بين أركان النفس الخلاقة الثلاث لا يعطيه الفرصة الكافية أو التبرير الصحيح، لذلك غالبا ما نجد انزياح الأنا العليا إلى جهة الوعي المتفعل في أغلب قصصه كما قصة (متعة غامضة)⁽³⁾.

... أنت قلب رائع عف، تؤمن بسمو الإنسان، مثالي، تتعذب بصمت من أجل الآخرين... ثق حتى الشرير يراك طيبا... آه... يا لهذا الحزن الرفيع الذي أراه باستمرار في عينيك وشفقتك... أجل هذا أنت... أنت...⁽⁴⁾.

فإننتاج الأدبي هو نتاج نفسي أساساً لذلك (سلك الفرويديون في دراساتهم مسلكين، أما الأول فهو استخدام العمل الفني وثيقة نفسية لدراسة وفهم شخصية الفنان وما فيها من عقد وأمراض. وأما الثاني فهو اتخاذ الفنان أو نفسيته وسيلة أو أداة لفهم وتفسير العمل الفني)⁽⁵⁾، ولطالما وقع القاص تحت ضغط الواقع المنعكس على ذاته والمؤدي إلى لجوءه إلى أسطورة الذات فان قصة (الميثوبي) أصدق تعبر عن القيسي حيث يعمل على تشكيل بنية حكاية غير تقليدية، فالقصة محبوكة من عملية اختلاقية ذهنية كاملة متميزة، فالمرسلة هي (هـ م) بينما (س ع) المستقبل أو

(1) مدخل لدراسة الراوية: 45.

(2) نفسه: 46.

(3) مجلة الأقلام: العدد 2 سنة 1998.

(4) متعة غامضة: 51.

(5) في النقد الأدبي الحديث. منطلقات وتطبيقات: 175.

المرسل إليه، ومن الواضح أن أحلال الحروف كرموز محل الاسم الصريح نوع من محاولة إخفاء وتعمية عبر أكسائها بصبغة واقعية كحدث قصصي عند المتلقي، فهو وإن أشار إلى (أن القصة من صميم الخيال وليست رسائل حقيقية)⁽¹⁾، ألا أن الدراسة الفاحصة لجمل لنا إن القصة من أسماء وأشخاص وأمكنة ورؤى فكرية ووضع مادي وغير ذلك تؤكد لنا إن القاص يصف نفسه على لسان الآخر وسوف نوضح ذلك بعدد من القرائن الواقعية الحقيقية المطابقة تماما مع ما جاء في مضمون القصة.

أولا: نتحدث مرسله الرسائل (هـ م) عن العمر التقريبي للمستقبل (س ع): المرسله (هـ م): إنك في حوالي الثانية والأربعين، ما زلت وسيما رغم بياض شعرك....⁽²⁾ وبمقارنة تولد القاص في 1937 بسنة كتابة القصة (1991) يكون العمر التقريبي الوهمي قريبا من العمر الحقيقي للقاص.

ثانياً: الشكل الخارجي للمرسل إليه (س ع) يتطابق تماما مع الواقع الحقيقي.

ثالثا: أسماء الأماكن الحقيقية المؤطرة ظاهريا بإطار الخيال والاختلاق:

المرسله هـ م: عرفت أين تسكن... هذا الصباح في العاشرة رأيتك تخرج بخطوات قصيرة إلى الشارع الرئيسي... انتظرت سيارة المصلحة طويلا... أخيرا جاءت... حتما كنت في طريقك غالى منطقة أحمد آغا. عرفت من خلال تحرياتي عنك انك تكون مساء كل خميس في مكتبة (الطليعة)... ذهبت باتجاه مقبرة السيد علاوي، ومثل متشرد دخلت بخطوات كسولة الشارع المؤدي إلى ساحة الطيران...⁽³⁾

رابعا: الوصف للظرف المادي الصعب للمرسل إليه (س ع):

المرسله (هـ م): فجأة سألت عن سعر الأعمال الكاملة لدستوفسكي في طبعتها الجديدة، ولما ذكر السيد أحمد السعر أطلقت صافرة صويت على أثرها عيون الحضور عليك، ثم غادرت المكتبة بطريقة حزينة... حزينة جدا... أمثلك لا يملك ذلك المبلغ.. لقد علمت انك تعاني من ضائقة مادية حادة...⁽⁴⁾

(1) جليل القيسي، مقابلة شخصية مع القاص بتاريخ 22/10/1999.

(2) الميثوبي: 119.

(3) نفسه 119-120.

(4) الميثوبي 120-121.

خامساً: (العزلة) حيث تعتبر الركن الأساسي في حياة القاص:
الرسالة (هـ م):

قبل أسابيع عرفني زوجي بشاعر شاب، وعرفني هذا بدوره إلى عدد من الأدباء...
استمعوا إلى بانتباه لاهب عندما تكلمت عنك وعن عالمك. هم أيضاً عابوا عليك وحدثك
الخرساء فقط... أخبرني أيها الميثوبي، أيها الروح العفيفة ما مذاق سلام الروح، ما ذاق العزلة
الخرساء⁽¹⁾.

يقول القاص عن عزلته: (حيث يحس باللاجئ إن وراء المحاولات التي تجعله عالماً
مصغراً، من عزلة هذا العالم الكبير اللغز سيريضى بأن العزلة والضعف الإنساني أحياناً نعمة)⁽²⁾،
وفي لقاء آخر يقول: (إن أنساناً مثلي طيب إلى درجة الضعف بحاجة مجنونة إلى عوالم مسحورة وإلى
أخيلة مجنحة لا يستطيع العيش بهدوء مع الآخرين... أما الشهرة كما يفسرها بعضهم فتبدو لي
مضحكة. ما الشهرة. قال ديستوفسكي قد تكون ذبابة أو عنكبوتاً... أنا مع نيتشه الذي يقول...
لست أكثر من صانع ألفاظ ما قيمة الألفاظ، ثم ما قيمتي أنا كصانع ألفاظ في العزلة أحس
بنفسي)⁽³⁾.

سادساً: الحب الأبدي لديستوفسكي الذي يحتل مساحة واسعة في وجدانه وخاصة قصة
(توهج بلازما الخيال) وما فيها من الوداع الدرامي الحزين مع الكاتب أسفل القلعة حيث لا يزال
الكاتب الروسي يمنح القاص التكامل الانطباعي عن العالم والذي يصنع قصصه بمفاهيم ورؤى
متأثراً بذلك العبقرى الأصيل.

سابعاً: النظرة السلبية القديمة للمفارقة الطبقية بين الناس:

الرسالة (هـ م): أيها الميثوبي من حقك أن تقبل الهدايا من معجبيك... أسخر كما تشاء من
برجوازية سخيفة... اسمح لك أن تلذثني بالسخافة، لكن يصعب على أن أراك تعاني مادياً...
الترف البرجوازي، ورفه الحياة التي عشتها... ونزواني البرجوازية النزقة أحياناً أبعدتني عن
التفكير نهائياً بالزواج...⁽⁴⁾.

(1) نفسه: 126.

(2) جليل القيسي من كابوس الانسحاق والتمرد إلى أحلام اسطرة الذات.

(3) لا أريد كفنًا من هذا العالم.

(4) الميثوبي 122-123.

ثامناً: التراث المحلي لمدينة كركوك ورموزها الفنية الفلكلورية:

الرسالة (هـ م): ذات مساء ذهبت لاشتري أغاني جديدة للاسباني الرائع (خوليو أغيلسياس) من محل دار الألمان... بالمصادفة المحضة رأيتك تكلم صاحب المحل الذي يجاملك بلطف... كنت تكلمه عن الأغنية الفلكلورية التركمانية... لقد أيسستني الدهشة وأنا استمع إليك وأنت تكلم الرجل عن إبرز مغنى الخوريات (*، (1).

كل هذه الملاحظات تؤكد لنا قضية تحول الذات لدى القيسي إلى التعبير الاناوي التام عن طريق أسطورة الذات، التي تعني تضخماً حاداً بالشعور الاستبطاني لذاته المتفردة الموالية للعزلة إلى حد أن يطلق على نفسه - الميثوبي - أي صانع أساطير الصانع الذي يتناص مع نفسه ملتصقاً بتناص مع خطاب الآخر الذي يظهر بسيرته مع سيرة الميثوبي، حتى إذا أردت أن تعزل شخصية الميثوبي - جليل القيسي - عن الآخر المنشطر والمتصق لم يبق من النص شيئاً، وكأن النص كتب من أجل كاتب النص... (2).

إن صوت الراوي الوحيد في عملية السرد هو صوت الرسالة (هـ م) والنص ظاهراً يبعث بموجات من الصور الخارجة من جهة (هـ م) المعبرة عن الوصف الداخلي والخارجي للمرسل إليه المستقبل المتخفي ظاهراً (س ع)، إلا أن حقيقة الإرسالية تتضح بمطابقة جزئيات السيل الخارج من جهة (هـ م)، مع الحقيقة العيانية المشخصة للمرسل إليه (س ع) الذي هو في الحقيقة (ج ق)، لأن تكييف النص الحكائي وفق الفعالية الإشارية الترميزية باعث لعقل القاص المتحول إلى أسطورة الوعي واللاوعي أي الأنا (الذات) والانا السفلي (الاشعور) مع احتفاظ الأنا العليا (الضمير) بوحدته وقدر من حياديته المصطنعة في القصة، وقد كان تحول الوعي إلى الأسطورة من منطلق المعاينة والملازمة المباشرة للواقع الخارجي بجزئية الإيجابي الإنساني الأسطوري التراثي، والسلبى بمسيرة هذا الوعي الطويلة مع المعاناة الناجمة عن أشكال الاستغلال والعوز المادي الذي واجهه القاص منذ نعومة أظفاره وتجذرهما في وعيه فأثبتت تأثيرها الساحق في حياته، أما الأنا الأعلى (الضمير) فقد وجد ملجأ قريباً وغير مكلف لإنقاذ الوعي من اشتباكه الخطير في معاناته التي سبق الإشارة إليها، فكان قادراً على الغوص في أعماق الأشياء والاستنبات التجريبي لبذور

(* الخوريات: هي أغاني تركمانية فلكورية، عن هامش قصة الميثوبي: 129.

(1) الميثوبي: 127.

(2) ينظر: جليل القيسي من كابوس الانسحاق والتمرد إلى أحلام أسطورة الذات: 10.

الخبر والنقاء وتحقيق حالة التصالح المطلوبة، فعمد من أجل ذلك إلى العالم الداخلي للنفس الموجودة في الثيمة الأسطورية خلاصاً، قد يبدو ظاهرياً عملية هروبية أنسحابية وانغلاقية، إلا أنها في الحقيقة الصورة من الزاوية الثالثة في الأمل من خلال صارع الألم والخلاص، لذلك يقول القاص (أن المبدع بسبب عمق طبيعته، وثراء خبرته الروحية والفكرية والنفسية، يرى عالماً أكثر اتساعاً وعمقاً من هنا لا يستطيع الإنسان العادي مثلاً الوصول إلى عوالمه الغنية المعقدة بسهولة، لأنه لا يمتلك النظام العصبي الخاص بالمبدع... الإبداع حالة التحام الوعي -باللاوعي، حالة غاية في التعقيد (1).

وإذا كانت قصة (المشوبي) استبطان للذات الشخصية، فإن قصة (فويا) المقابل (الاستبطاني) المتمثل في العالم الداخلي لبطل قصة فراني كافكا (المسخ) - غريغوري سامسا - المتحول جسدياً من الحالة البشرية إلى مسخ على شكل صرصار عملاق، وهو نوع من التماثل أو التطابق الشعوري بين وعي الفنان المعاصر وآخر يسبقه، فهي أشبه ما تكون بقصة داخل قصة، لذلك كان من الضروري العودة إلى (المسخ) * للقاص كافكا لتفسير الأحداث والوقائع الخاصة بقصة (فويا):

ذات مساء كنت جالسا في الصالون لوحدتي... فجأة دخل صرصار بحجم أرنب إلى الصالون وسار برفق شديد وبحركات شبيهة بحركات دمية تعمل بالبطارية... تقدم على مقربة ثلاث أمتار من الصوفا التي كنت اجلس فوقها وهمد بهدوء... قال الصرصار بصوت رفيع دامع، وجد حزين:

مساء الخير عزيزي جليل القيسي... (2).

فعندما تكون الرؤية للأخر عن طريق الاسطرة ممكنة تصبح عملية الخلق الغرائبي قابلة للتحقق بعد أن تتخذ الإشارة الرمزية التخيلية القاسية كافة استعداداتها الاختراقية لتستجيب بذلك لحقيقة كون الجزء الشعوري متعرض لاحتباطات قديمة الجذور تبحث عن خلاصها وانفكاكها من قيودها، فكان في غرائبية الرمز دليل على الغربة والاعتراب الذي وقع فيه (كافكا) ما أدى إلى (وقوع الحواس المتيقظة تحت تأثير الشاعر الضاغطة، بحيث يتجه القاص إلى التعبير

(1) الكتابة هي أن تكون شاهداً أميناً على عصرك.

(*) المسخ، فرانس كافكا، ترجمة منير البعلبكي.

(2) فويا: 456.

عما يعتمل في مكنونه النفسي من خلال اللاوعي القصصي بسبب وعورة أو قسوة المؤثرات الواقعية⁽¹⁾.

حتما أن منظري كصر صار قد أثار يعاسيب التوتر والاضطراب في كل بوصة من جسدك... أثارتنى كلماته... وبجهد فوق بشري قلت بصوت مخلوق: من أنت؟ كيف عرفت اسمي؟

- أتعرف يا جليل مم أعاني الآن بعد كارثة تحولي الدرامي؟

- مم؟

- أعاني من تناقض حاد، وحار بين العقل والروح... سأخبرك يا جليل بكل شيء... أنت من القلة الذين فهموني جيداً كنت أحلم... أحلم إن أتقدم في وظيفتي، وأطور قدراتي، وأتسلم مناصب تليق بطموحي... هاهاها... لكن ماذا حدث؟... وأعرف أنك بكيت أكثر عندما ضربتني أختي بالعصا، وصرخت وأنت في عزلتك عليها... أيتها الذاكرة للجميل...⁽²⁾
فهذا التغير الانمساخي لجسد غريغوري سامسا كان عامل تغيير في طبيعة حياة أسرته وعاشها ليردد بعدها: أي حياة هادئة كانت أسرتنا تحياها...⁽³⁾

إن القاص جليل القيسي عبر السرد الاستكاري القائم على مجموعة الأفعال والتصرفات المرسله والمستقبله عند (الصرصار) غريغوري سامسا، يسعى إلى إنتاج أكبر قدر من الإثارة عند المتلقي لتحقيق الاستجابة التامة لوعيه، فالقاص كعادته يعتمد إلى استجلاء كوامن الأشياء والبحث فيها من دون أن يتورط في الكشف المباشر السريع عن الأشياء بمسمياتها لأنه إن فعل ذلك فانه يستنفذ الطاقة الإيجابية لفكرته الموظفة الواردة تدريجياً:

- أنت تعرف المحكومين لمدة عشرين سنة بالاشتغال الشاقة... لهم أمل غريب بالأمل...

أمل مثل الوهم.

- لكن هب أن هذا التحول انتهى بعد أكثر من عشرين سنة، ماذا يبقى من العمر؟..

(1) قضايا القصة العراقية المعاصرة: 107.

(2) فويا: 47.

(3) المسخ: 41.

- قلتها يا جليل.. ماذا يبقى من العمر... ثم ارجع إلى أين؟ إلى أسرتي؟ أسرتي التي لم تفهمني! إلى أختي التي عملت المستحيل لأدخلها معهد الموسيقى... الأخت التي ضربتني قبل الجميع بالعصا... أتعرف يا جليل ماذا أثبتت لي أختي بتلك القسوة في التصرف معي؟
- ماذا؟

- أثبتت لي انثروبولوجيا (جان جاك روسو) بالمبدأ الخاص بطبيعة الإنسان الأصلية البريئة صحيحة، لكن عندما ضربتني بالعصا اقتنعت بعقيدة الفيلسوف (كانت) أن الشر يتجذر في الإنسان... أجل تعلمت هذا أيضا من خلال تصرفات الآخرين في المجتمع...⁽¹⁾
فقد تحولت معاملة الأسرة وشقيقته خاصة من معاملة إنسان إلى معاملة حيوان مكرّون في مكان ما من البيت:

... ولكن أخته لاحظت لتوها في دهش إن الوعاء كان لا يزال مليئا، لولا أن قليلاً من الحليب كان قد سفح من حوله، ورفعته في الحال، لا يديها العاريتين. ولكن بقطعة قماش وخرجت به... كان غريغور شديد اللهفة إلى أن يعرف ما الذي سوف تحي به بدلا منه... جاءته بتشكيلة كاملة من الطعام، منشورة كلها فوق صفيحة عتيقة. كان بينها خضر بائنة نصف متهرئة، وعظام من عشاء الليلة البارحة مغطاة بمرق متبل أبيض كان قد تخر... وقطعة من جبن كان خليقا بغريغور ان يعلن قبل يومين أنها غير صالحة للأكل...⁽²⁾

إن عملية (التحول) الرمز وما أعقبها من تغير جذري في معاملة الأسرة له تعني أن من الممكن في القصة عموما أن تشهد (لدلالات ومعان دينامية متغيرة وغير محكومة بقواعد منطقية ثابتة، بحيث تعني بالظواهر والمخلوقات المادية والروحية وتعبر عنها، لكنها لا تحل محلها كبديل لوجودها الحسي والشعور...)⁽³⁾، فالرمز ذو الدلالة يمثل شيئا يتجاوز ما يشير إليه ذلك الشيء بذاته المحدودة، وبالتالي لا تستدعي للوعي والذهن عامة صفاته الملموسة الخاصة، بقدر ما تستدعي الفكرة ككيان مجرد خاص قائم بذاته مرتبط بهذا الرمز، على العكس من ذلك نجد الصور عادة ما تحمل الصفات الملموسة أكثر من المعاني المباشرة الفورية المجردة، كما أن للصورة

(1) فويا: 47-48.

(2) المسخ: 44.

(3) قضايا القصة العراقية: 93.

صفاتها الحسية وبالتالي تستوجب من الذهن التعرف على حلة الطعم والرائحة والإحساس والصوت والصورة المرئية المرسله من ذلك الصورة أو مجموعة الصور⁽¹⁾.

لذلك كان الرمز الموظف (التحول) ليس مفردة قائمة على فردانية لأن ذلك (المسخ) متجذر في عصرنا الحالي فالتحول حالة قهرية يتعرض له الإنسان. والقاص عبر استنطاقه لغريغوري سامسا أنها يهدف إلى تعميم حالة الحقيقة الغائبة عن الأذهان وتقريبها إلى الواقع فعمد إلى إفساح المجال الكافي للصوت الواحد كما في قصة (الثوبي)، في السياق السردى، وتحول الراوي (جليل القيسي) من راوي رئيسي إلى راوي مشارك أو ما يسمى بـ (الرؤية مع)⁽²⁾ في وصف الناقد الفرنسي (جان بويون) وأحياناً إلى (الرؤية من الخارج)⁽³⁾، وهو يهدف بهذا إلى:

1. إطفاء سمة الواقعية والمصدقية على رؤيته القصصية.
 2. جعل لغة الحوار وآليته تبلور الفكرة أكثر دأينمية وحيوية.
 3. نوع من التلوين الأسلوبى السردى في الرواية من حوار داخلي وخارجي.
- كما أن بث السرد القصصى عن طريق استخدام آلية الارتداد في الاستعانة بتيار المنولوج الداخلى يمكن القاص من تحقيق غاية هامة وهي سمة الدخول في مسامات التفكير للذات الأخرى (غريغوري سامسا) في عملية توهيمية حقيقتها محاولاته الدائمة في بث مشاعره ورؤاه الكونية، فكان أن وجد في الارتداء الذي يعنى في أجلى صوره ومعانيه حالة من التفرد التام بين الوعي واللاوعي، في الوصول إلى الانكشاف التام للأشياء، وقد حقق هذا التام بين الوعي واللاوعي، في الوصول إلى الانكشاف التام للأشياء، وقد حقق هذا التوحيد هي رسم صورة البطل من الداخل عن طريق تداعي المعاني ورصد أدق التفاصيل داخل أعماق البطل⁽⁴⁾.
- إن الرمز الموظف (التحول) من كائن بشري تام إلى مسخ متصف بكامل مواصفات الإنسان الشعورية الداخلية عملية أشارة سلبية في مجملها قادمة على شكل موجة ترميزية قوية وهي نتيجة مباشرة للسقوط الذي سببه تراجع جزئي أو تام للبراءة الخير.

(1) ينظر: مدخل للدراسة الرواية: 97.

(2) البناء الفني في الرواية العربية في العراق: 174.

(3) نفسه: 174.

(4) صورة البطل في الرواية العراقية 1928 — 1980: 371.

وهذا يقودنا إلى نتيجتين بعد أكثر من ثلاثين سنة من التناج الأدبي فيينا كانت بداياته
العقيدية الأولى مؤمنة بالكونية المثالية وحتمية انكفاء الشر نجله:

أولاً:

تجذر الفكرة المشعة (التوظيفي النفسي) عند القاص باتجاه السلبية في الرؤية للوجود
الإنساني العام لأن توظيفه لشخصية غريغوري ساما الخرافية تحمل بؤرة أشارة قوية عن ادلجة
المفردة (الفكرة):

يا صديقي لا اعرف أين قرأت أن الفكرة للسيطرة تكون كل مثقاب الحلزوني، كلما مر
عليها عام ازدادت عمقاً، وإذا حاولت أن تتزعها في العام الأول كأنك تتزع إحدى شعرات
رأسك من الجذر، وفي العام الثاني كأنك تمزق الجلد، وفي العام الثالث كأنك تكسر العظم، وفي
العام الرابع كأنك تتزع جزءاً من المخ نفسه⁽¹⁾.

فالفكرة تتحول من كيائها الجامد إلى (الفكرة المؤدجلة) الكاملة كسياق نفسي داخلي عام
حيث أن (مبادئ الاتجاه المنولوجي الأيدلوجي اكتسب تعبيره المتميز نظرياً والأكثر وضوحاً
وذلك في الفلسفة المثالية)⁽²⁾، ولأن (سبيل الحرية أفضى بالإنسان إلى الشر وفي الشر يصاب
الإنسان بالازدواجية)⁽³⁾، لذلك فإن هذه الفكرة المتبلورة تتحول فيما بعد إلى الموت بعد أن تكون
آليات عمل الذات غير قادر على مواجهة الشر في واقعه وهذا ديدن الرومانتيكين في كان حين
حيث لم يكتفوا (بتصوير الوسط من حولهم وكأنه شيء ما لا يليق بالإنسان، وإنما صوروه، كذلك،
على أنه شيء ما غير طبيعي، وغير حقيقي...) ⁽⁴⁾

ثانياً: فقدان الحب:

من فقدان الحب. الحب. كنت دائماً افتقد الحب الحقيقي. وفهم الآخرين لي...⁽⁵⁾.
هو سبب ونتيجة في ذات الوقت، فعندما تتفانى أطراف الشر باستحكامها بوعي الفرد
وصيرورتها بالشكل الذي تريد تسحب تلك الآليات القديمة المحققة لراحة وخير الإنسانية

(1) فوييا: 48.

(2) قضايا الفن الإبداعي عند دستوفسكي: 114.

(3) رؤيا دستوفسكي للعالم: 94.

(4) المذاهب الأدبية 202.

(5) فوييا: 48.

فالحب (قوة تقرب بين الناس وتوحدهم. إن العالم المائل المفتقر إلى المثل الأعلى مفتقر الحب في الوقت نفسه...) (1)

- غريغوري الطيب.. يا الهي ماذا تعمل في مدينتي. آرنجا. وفي هذا الصيف اللاهب؟
- لقد أدمنت التجوال في المدن... أنحنى إلى بطريقة فروسية... ثم بحركة بطيئة غادر الصالون برفق تبعته... خارج البيت ارتفع عن الأرض وطار في المسار الشفيف.. فجأة أطلق من بعيد طائرة الطيطوي

نوحاً موجعاً وهو يقطع السماء وحيداً... (2)

فالقيسي في المقطع الأخير يعود مرة أخرى إلى تأكيد اسطرة الواقع والذات معا عبر استخدامه لمفرده (آرنجا) بديلاً عن كركوك فهو يوظف المفردة الاسمية الأسطورية القديمة ضمن إطار زمني لا يحمل هذه الصفة الأسطورية التامة التماثل، وكما كانت تجليات القراءة الفاحصة للنص دلالة على أن (الميثوبي) هو (جليل القيسي) فان قرائن أخرى لا تعارض هذا الطرح تؤكد أن (جليل القيسي) هو (غريغوري سامسا) بفعل آلية القاص القديمة الجديدة القائمة على بناء النص باختراق الآخر من خلال استبطانه وتحويل (الآخر) إلى (الأنأ) وهي لا تشكل كلما رغب القاص بذلك، لأنه بحاجة إلى المادة الخام المركزية التي تشد وتجذب بين الطرفين (الأنأ - الآخر) وهي (الرؤية والمعاشية الكونية المشتركة) وبالتالي تحويلها إلى أيديولوجية شاملة يربط بينهما، فبدون النظرة المشتركة للأشياء وتعرض الطرفين إلى الأثر الخارجي المتشابهة لا يتحقق للقاص الاستبطان، واسطرة ذاته في الآخر. وهذه القرائن هي:

أولاً: العزلة: يقول غريغوري سامسا:

- أنا؟ حسناً... أنا إنسان متوحد... وأنت الآخر متوحد... حياة التوحد صعبة لكنها لذينة... (3)

ثانياً: الفشل في تحقيق الأمنيات. يقول غريغوري سامسا:

- احلم أن أتقدم في وظيفتي، وأطور قدراتي، وأتسلم مناصب تليق بظموحي... (4)

(1) المذاهب الأدبية: 186.

(2) فوييا: 48.

(3) فوييا: 47.

(4) فوييا: 47.

كما القيسي الذي (سيودع حلمه إلى كابوس مهذب)⁽¹⁾ بعد أن تساقطت تلك الأحلام
واحدة تلو أخرى.

ثالثاً: الزمن: يقول القيسي:

- لكن هب أن هذا التحول. انتهى بعد أكثر من عشرين سنة، ماذا يبقى من العمر؟...⁽²⁾
وهذا منظور يكشف عن اللاجدوى وعشية المحاولات فالزمن جهاز كاسح لا يقوى على
مواجهته أحد.

رابعاً: المرأة: يقول غريغوري سامسا:

... ارجع إلى أين.. إلى أختي التي عملت المستحيل لأدخلها معهد موسيقى...⁽³⁾
فالمرأة ليست كائنة رقيقة شفافة حنونة دائماً لأنها تحمل من صفات التجبر والعنف ما لا
يفهم، فكما هي متطرفة في حبها فإنها مغالية في كرهها أحياناً أخرى، وقد وجدنا في قصة (غرفة
سوسن الحبيبة) أصدق مثال على حالة التطرف تلك، إن الصفات الإنسانية تتقلص يوماً بعد يوم
بوفاة أصحابها لتحل محلها الصفات الشريرة وهذا ما حدث في نهاية قصة (فويا) التي تعني
الخوف أو الرهاب عندما (يفترس) غريغوري سامسا الطيب حال أقلاعه من قبل طائر الطيطوي
وكان ذلك الطائر (القدر) على موعد معه ليلتهمه.

أما في قصة (توهج بلازما الخيال) فنجد امتداد لتأثيرات الأدب الروسي (فقد كانت أنا
القاص تشكل المنطلق، فان النهاية تشكل لحظة الالتصاق بالآخر الذي يقود نحو تأثير الأدب
الروسي على قصصه، وبالذات النهايات المفتوحة في قصص تشيخوف)⁽⁴⁾.

ففيها نوع من المحاكاة النقدية والفكرية لأبطال رواية (الأخوة كرمازوف) للكاتب
الروسي (دستوفسكي) ولبدعهم في آن معاً، امتازت باندماج عالي للرؤية الواقعية والرؤية الخيالية
لخلق مجموعة تداعيات اللحظة الحلمية. فاللقاء بين بطل القصة (جليل القيسي) ودستوفسكي
يتحقق من خلال إحساس الأخير بالتعبير عن الشكر والعرفان للحب الذي يكنه له (جليل
القيسي) وهو نفس التبرير المنطقي السابق في قصة (فويا):

(1) جليل القيسي من كابوس الانسحاق والتمرد إلى أحلام اسطرة الذات.

(2) فويا: 48.

(3) نفسه: 48.

(4) الذاتي والاسطوري في مملكة الانعكاسات الضوئية: 116.

كنت تفكر في بحب شديد... اعرف انك تحبني كثيراً... وها أنا أتيك بنفسني احتراماً
لمشاعرك الحارة لي...⁽¹⁾

إن مثل هذا الإدماج (لرؤيته الذاتية تلك بأفاق رؤية دستوفسكي وأزمته الذاتية)⁽²⁾ يجعلنا نتعرف على المعنى المشروط للتراث عند القاص، وهو قائم على رؤية توظيفية أتاحها الخزين المعرفي والنظرة الذاتية الخاصة للعالم الخارجي، لأن التراث بالنسبة له معين لا ينضب من الرؤى الأحلام والإيماءات الملهمة لتفتيق الوعي واللاوعي معاً وتحقيق الانثيالات اللحظية، ولأنها مزيج من تداعي الأفكار وانثيالاته في أسلوب تحاوري، وهي تنقسم إلى عدد من البؤر الفكرية المتوهجة وهي:

1. تيار أنثيال الأفكار: - وهو الجانب الغالب على القصة وتتضمن مجاميع من العبارات الفلسفية والأسماء في عالم الأدب والعلم والموسيقى.
2. البؤرة النقدية والمتضمنة لأعمال وتصرفات أبطال القاص في رواية (الأخوة كرمازوف) وآراء عن الحرية والعبث والإرادة.
3. تأكيد أسطورة الذات وهي المرحلة النهائية في القصة، بعد أن تناول في البؤرة الأولى جانب الشعاع الفكري الذي يسير عقل المبدع:
دستوفسكي: كيف تحصل على الشعاع العقلي؟
- آه... هل سمعت يانوس؟
- اعرف شخصية أسطورية باسم يانوس...
- أحسنت.. نعم... في الأساطير يوجد الكثير من العلم... لقد وهبني الله القدرة على رؤية أدق دقائق الإنسان بطريقة مجردة من أية خاصية فيزيائية...⁽³⁾
كما استفاد القاص من الاقتباس في توظيف شعر للشاعر (بوشكين) في السياق السردي:
شرب محتوى كأسه دفعة واحدة... وبعد الكأس الثانية ردد بصوت منغم جميل:
ضللنا الطريق فما عسانا فاعلين
الشیطان یجرنا هنا وهناك

(1) توهج بلازما الخيال: 67.

(2) الذاتي والاسطور في مملكة الانعكاسات الضوئية: 116.

(3) توهج بلازما الخيال: 70.

ويدبرنا إلى كل الجهات...⁽¹⁾.

أما في البؤرة الثانية فقد تناول رواية (الأخوة كرمازوف) بالنقد والتحليل:

كنت مثلاً أحب ديمتري كرمازوف.... كان يقول لي بضراعة، يا عزيزي فيدور ميخائيلوفيتش أرجوك لا تنفني إلى سيبيريا...⁽²⁾.

أما المرحلة الأخيرة فهي الطرح الدال على أسطورة الذات في (تصورها المكاني) عندما تعود صورة (آرنجا) بقلعتها القديمة لتؤكد اختفاء الحواجز:

... الشيطان لا يمكن أن يضل فيدور ميخائيلوفيتش... سأذهب من هنا، من جانب قلعتكم العتيقة، وفوق ذاك الجسر أتذكر مشاهد من روايتي القصيرة (الليالي البيضاء)... عانقتي بحرارة وقبلني، وقال بصوت فرح: المجد لمملكة البشر أيها الصديق جليل القيسي، شكراً لضيافتك...⁽³⁾.

فالخيال الذي يؤدي الاستغراق فيه إلى تبلور القصة يبين أن توهج بلازما الخيال، والخروج من الأخاديد السببية للمهادية والزمان كافيان لإحالة المرء إلى منطقة الحلم⁽⁴⁾، الجميل حيث تتحقق فيه رغبات القاص القديمة في الاقتراب والتحاور مع دستوفسكي فكانت الصورة الحلمية تعويض عن استحالة حدوث ذلك واقعياً، فالأدب الحديث يرفض (على نحو واضح التقاليد الفنية للعصر السابق لها، وفي مقدمة هذه التقاليد المرفوضة تلك التي ترتبط بالواقعية، وعلى وجه الخصوص، تميل الأعمال الحديثة إلى أن تكون واعية لذاتها بوسائل تتنوع بحسب النوع الأدبي أو الشكل الفني قيد البحث)⁽⁵⁾.

فمن خلال دراسة القصص التي تدور في الأجواء الأسطورية الخيالية الموظف توصلنا إلى استخدام القاص لثلاث آليات في فعله القصصي الأسطوري وهي:

(1) نفسه: 72.

(2) المصدر السابق: 69.

(3) نفسه: 79.

(4) ينظر: توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة: 92.

(5) مدخل للدراسة الرواية: 44.

أولاً: (آليات التعرف والاقتحام)

المتضمنة لأهم وسائل التكنيك الفني الخلاق وبث الانطباعات عن الآخر من بشر وأشياء وهما:

أ. (الرموز) حيث يتبلور الكيان الرمزي من خلال التأكيد على الوجود التجريدي للفكرة من دون الحاجة إلى الوجود الخارجي الحسي فهي اعتبارات سامية عالية تتصف بصفات الإيجابية غالباً، ومن بين تلك الرموز المتضمنة الموظف:

- (آرنجا) التي تأتي في مقدمة المفردات التي تعني عنده العطاء والكبرياء.
- (بابل آشور) وهما مفردتان ترمزان إلى البداية و الأم للحضارة العراقية.
- (الحكماء والملوك) وهو مجاميع من البشر الذين وجد فيهم القاص رموزاً تحمل صفات السلب والإيجاب ممن وظفهم في الحكيم الأسطوري.
- (أسماء الأبطال والكتاب والفنانين) وهي مجاميع بشرية ممتدة لمساحات زمكانية مختلفة يجد القاص فيهم رموزاً هامة في تفكيره، ومنصات انطلاق مهمة.
- (الفكر المسيحي الغربي) بنوعية الاقتباس المباشر الصريح والتضمين غير المباشر للفكرة المؤطرة الداخلة بفعالية في القص الأسطوري حيث تمتد هذه الرموز من (أديرة وكنائس) كما في قصة (فتاة مجذولة بالضوء)⁽¹⁾ أو أسماء مفكري الديانة المسيحية من قبيل (بولص الرسول) في قصة (غموض الروح)⁽²⁾ أو (المسيح ويعقوب) في قصة (غابة من الأحلام)⁽³⁾ أو حب مع راهبة كما في قصة (أحلام بيضاء)⁽⁴⁾ أو (النبي يشوع) في قصة (صباح الخير يا قلبي)⁽⁵⁾.

ب. الصور: حيث تتميز بخاصية البث الحسي العالي بعد أن تكون الأشياء قد اتخذت مجالها الإشعاعي الكافي لتغو قادرة على تنظيم ذاتها على وفق معايير التوظيف الأسطوري لتصبح في النهاية ظاهرة مألوفة، وقد جاءت هذه الصور بالتنوعات المعبرة الخاصة

(1) مجموعة مملكة الانعكاسات الضوئية: 5.

(2) مجموعة مملكة الانعكاسات الضوئية: 14.

(3) نفسه: 40.

(4) نفسه: 80.

(5) مجلة الموقف الثقافي، العدد 3 لسنة 1996: 60.

بالأجواء الاحتفالية الأسطورية، حيث ظهر فيها قدرة الأديب على تصور تلك الأجواء من فعاليات وطقوس مختلفة ذات دلالات إيجابية عالية لترافق تلك الاحتفالات والطقوس صور مختلفة من الرقص والغناء وتقديم النذور والذي يبدو في عدة قصص منها (مملكة الانعكاسات...) (مملو) (اللازمي) (حجر المعشوق للأميرة شاشا) (وجبة أسباغيتي...) و (أما أرجي).

كما يلاحظ على قصص القيسي كثرة استخدامه لصور الاحتفالات المصحوبة بالرقص والغناء والخمر حيث تمتلك المفردات الثلاثة خاصية الصفة الحسية المستدعية للذهن من حركة وصوت أما (الخمر) فإن قصص القيسي تحتوي على صورتين من الاستخدام لهذه المفردة الصورة الأولى: صورة (الخمر الاحتفالي) وهو ما يراد في القصص الأسطوري وتتصف بصفة انعدام فقدان الوعي حيث تكون الخمرة (غير مسكرة) بتقارب صورة الاحتفال هنا بين البيوتويا الأرضية والبيوتويا السماوية (الجنة).

أما الصورة الثانية فهي معكوسة من حيث السبب والنتيجة في (الخمر الهروبي) ليكون لاستخدامه هروباً من واقع مأزوم نتيجة لسقوط المعاني والقيم الإنسانية العليا ويكون نتيجته حالة فقدان للوعي وسكر ما يعني أن البديل الإسقاطي (الخمر) لا يمثل إلا حالة آنية لا يحقق الهدف المنشود منه إلا مؤقتاً ونجد ذلك في العديد من القصص (كالجذر التريبي للألم، وهو وهي، هو و لنحتفل معاً) وهي قصص خارجة عن الإطار الأسطوري.

ثانياً: (آلية الخلق الأسطوري) استناداً إلى المرجعية الأسطورية؛

ففي غمار عملية الخلق الأسطوري نجد القاص نهج طريقة بالاعتداد على نوعين من المرجعية القرائية الأسطورية:

أ. المرجعية المحلية: وتتصدرها السلسلة المعلوماتية عن الحضارة العراقية الممتدة لآلاف السنين والتي تحتفظ لنفسها بسميتها الأسطورية والحقيقي من حضارات بابل وآشور وأكد ومدن وحضارات وعصور مختلفة. يبدو ذلك في العديد من القصص (كمملكة الانعكاسات الضوئية) و (نيداية) (مملو) (وحجر المعشوق للأميرة شاشا) ..

ب. المرجعية الغرائبية الأجنبية: التي تحتل مساحة واسعة من فكر ومعرفة القاص وتمتد لمسافات زمكانية مختلفة من يونانية كما في (اللازمي، ومتعة غامضة) أو من خلال عالم الفكر والفن كقصص (وجبة أسباغيتي مع تورنتوتو، وأمسية قصيرة مع الأمير،

(جروشنكا)، وغيرها...) وهذه المرجعيات جميعاً تتصف بقابلية البث الخيالي للقاص المبدع في قصص حيث تتبلور فيها خاصيتي الخلق والتكيف.

ثالثاً: (آلية الرؤية) بمقاربة الأسطورة والحلم:

وتعد هذه الآلية الميزة الأهم في الإنتاج القصصي الأسطوري عند جليل القيسي، حيث يتج نوعين من الرؤى الأسطورية كمرجعية قائمة بذاتها والحقيقة العيانية عبر أدلة التناج النهائي وجعله خاضعاً للرؤية الفكرية الخاصة للذات الواقعة تحت ضغط الاغتراب والاستلاب، لذلك وجد القاص في التأكيد على الذات من خلال الأسطورة المصطنعة عبر الشكليات الأساسية:

أ. اسطرة الذات الشخصية: عندما يتحول (جليل القيسي) إلى ذات أسطورية مملوكة لخواص الانتقالات الزمكانية الكاملة كما في قصص (ملكة الانعكاسات الضوئية، نيدابة، توهج بلازما الخيال، مملو...).

ب. القدرة الاستبطانية للآخر: حيث يمتلك في القاص الإمكانية التناظيرية القصوى عبر النطق بلسان (الآخر) في تجليات وانثيالات أفكاره كما في قصص (المثوب، فويبا، جروشنكا، اللازمي، أمسية قصيرة مع الأمير...).

بذلك تتم عملية القص الأسطوري كنوع من التعبير التكيف المنتج نتيجة لشعوره بالقمع العاطفي الواقع عليه المتقل بدوره غالى شخصياته القصصية وأبطاله فضلاً عن إرهاباته وشعوره بالضيق من انعدام الإمكانات في تحقيق أحلامه وآماله، فكان أن وجد في الخيال وسيلة لتحقيق تلك الأحلام، والآمال التي سقطت فرادى ومجاميع.

الفصل الثالث

الدراسة الفنية

الفصل الثالث الدراسة الفنية

إن دراسة القصة القصيرة كتاج إبداعى فكري عند جليل القيسي تتطلب العناية بالنواحي الفنية التقنية المستخدمة فيها بالاستعانة بالوسائل المختلفة من فحص ورؤية داخلية تجريدية من جهة ثم المناهج الحديثة التي تساعد على هذه الدراسة من جهة أخرى.

إن القصة التي هي عبارة عن حكاية تقص حوادثها حسب ترتيبها الزمني⁽¹⁾، هي في الواقع عملية سردية تحوي عناصر، وعلاقات بنائية متنامية متداخلة مع وشائج متداخلة من البناء الحداثي والزمكاني والحواري والرؤيوي المرتبط بأيدولوجية مسبقة، كما أنها قائمة على الوصف المتنوع لصراعات الشخصيات.

إن القصة القصيرة فعالية كناية تتميز بتحقيقها الوحدة الانطباعية أو الأثر المعتمد على الانفعال النفسي السريع والذي يحدث عند المتلقي سلسلة من التأثيرات الوجدانية النفسية كانعكاس لما أوجده الحدث الواحد أو مجموعة الأحداث القصيرة المتطورة بشكل سريع أو بطيء حسب طريقة عرض الفكرة المركزية، وهي من ناحية ثانية محددة بوقت (زمن) قصير ومركز يسمح بتناول جانب معين من جوانب الشخصية المحورية⁽²⁾ وتسليط الأضواء عليه، فالقصة على هذا (سير الأحداث، خلاصتها التي لا بد أن تمثل تجربة المؤلف المنظمة والتي على هذا الأساس أيضا يتعين أن تكون في طبيعتها مثل الصورة)⁽³⁾.

ونلاحظ في قصص القيسي حقيقة التنوع الموضوعي والتكنيكي الداخلي المستخدم، فهي قصص تعبر عن الموقف المنفرد المستقبل وما يحدثه من الانفعالات العاطفية المتباينة، وهي أيضا قصص تدور عن الفرد الواحد بمركزية بطولية تحمل فكراً مؤدجاً تقدم إلى المتلقي في تيار نفسي عميق وثاقب أو ميلا إلى الرمز والإشارة الإيحائية المقنعة، فكل هذه التنوعات الموضوعية التعبيرية قريبة من التعبير الدرامي التصويري، بحاجة إلى وسائل مختلفة فنياً من أجل خلقها وبلورتها على الصعيد الخارجي.

(1) ينظر: أركان القصة: 36.

(2) ينظر: فن القصة القصيرة، رشاد رشدي: 96.

(3) صنعة الرواية، بيرسي لويوك: 117.

وعلى ضوء دراستنا للقصة القصيرة عند جليل القيسي فإننا منبثون في بعض من العناصر التكوينية للتشكيل الفني الأدبي في القصص، وهي تدور على المحاور الآتية:

أولاً: الحوار

ثانياً: فن القصة القصيرة، رشاد رشدي: 96.

ثالثاً: المكان

رابعاً: الذروة القصصية

خامساً: النهايات القصصية

أولاً: الحوار

يعد الحوار الجزء الذي يصبح فيه القاص على تماس شديد مع القارئ حيث أن له الأهمية الخاصة في عرض انفعالات الشخصيات وأسباب تصرفاتهم، كما أنه مرتبط بشكل كبير بعنصر الشخصية والسرد القصصيين، فمن خلاله تتطور القصة وتحقق غايتها، فضلاً عن أنه يحدد لنا نمط الرؤية عند الشخصية القصصية وطبيعتها النفسية، لذلك كان الحوار محتلاً لجزء هام من القصة.

وهنا يمكن تمييزها عن المسرحية حيث إن الأخيرة تعتمد اعتماداً كلياً على الحوار الذي يبنى عليه أركانها بينما في القصة وسيلة هامة لإيصال الفكرة ولها خصوصيتها بوجود آليات حوارية خاصة يستخدمها القاص في عمله تعمل بشكل وثيق مع عنصر السرد القصصي عندما يكتنف الحوار عدة مجالات كالحوار النفسي الداخلي والمباشر.

إن الحوار (صفة من الصفات العقلية، التي لا تنفصل عن الشخصية بوجه من الوجوه ولهذا كان من أهم الوسائل التي يعتمد عليها الكاتب في رسم الشخصيات)⁽¹⁾، كما أنه يكشف عن مستويات تفكير الشخصية ويعمل على (تأصيل صورة البطل ويهبه ضللاً مقنعة، أنه الصوت الذي نسمعه، فنحس بالحياة تتدفق من أعماق البطل والشخصيات الأخرى)⁽²⁾ داخل العمل القصصي.

(1) فن القصة، محمد يوسف نجم: 117.

(2) صورة البطل في الرواية العراقية 1928-1980: 328.

وعني هذا الاساس فالحوار هو نوع من التكنيك الفني الذي يجعل عملية الكتابة وثيمتها ممكنة التحقيق فالتكنيك كما يقول مارك شور هو: (الوسيلة الوحيدة التي لدى الكاتب لكي يكتشف ويستكشف ويطور موضوعه ولكي ينقل معنى تجربته وأخيراً بقيمتها)⁽¹⁾، وعلى هذا فإن هذا التكنيك يضم لوسائل فنية متاحة كتيار الوعي التي تصب في مجرى الإبداع.

وبدراسة قصص القيسي نجده قد نوع من أساليبه التكنيكية في محاوراته القصصية مستفيداً من التطورات التي أصابت بنية القصة وتطور البحث السردي، فإغناء موضوع الراوي بالاستعانة بتقنية تيار الوعي (المنولوجي الداخلي)، أو ما يسمى الحوار المفرد الصامت⁽²⁾، ووسائل ضرورية في القصة القصيرة.

ولهذا فإننا ندرس العنصر الحواري عند القيسي من خلال خاصية هذه الحوارات ونوعياتها وهي كالآتي:

أولاً: حوار خارجي (علني)

ثانياً: حوار منولوجي داخلي (صامت)

ثالثاً: حوار غير مباشر عن طريق راوي غير مركزي

أولاً: حوار خارجي (علني):

هو حوار قائم على المباشرة والإعلان فضلاً عن أنه يدور بين شخصيتين وأكثر كما في النماذج الآتية:

النموذج الأول: قصة (خريف امرأة برجوازية)⁽³⁾.

- هل أنا في خيفي الآن...

- طبعاً لا... أنت في ذروة ربيعك

- هل ما زلت إنسانة مثقلة؟

- ماذا؟

- وهوائية؟

(1) أشكال الرواية الحديثة (مجموعة مقالات)، تحرير وليام فان كونور، ترجمة نجيب المانع: 16.

(2) ينظر: البناء الفني في روايات غسان كنفاني، عادل عبد الرحيم حسين، رسالة ماجستير، غير منشورة: 139.

(3) مجموعة زورق واحد: 65.

- ماذا بك يا مها...⁽¹⁾

النموذج الثاني: قصة (توهج بلازما الخيال):

- كنت تفكر في بحب شليد... اعرف... اعرف انك تحبني كثيرا

- أهلا بك لكن كيف؟

- لا تسألني كيف... هل تعرف إن التزامات غير سببية تحدث في الكون

- كيف؟

- هاها... مثلا تزامن وقت خروجي هذا المساء من احد نوادي القمار مع خسارة كبيرة

طبعاً، وإفلاس حقيقي... لكنتي يا جليل لو تأخرت يوماً واحداً لربحت مبالغ كبيرة...⁽²⁾

- النموذج الثالث: قصة (أنا ذلك المسافر)⁽³⁾

- هل تعتقد أنك في حالة نفسية مربكة

- ماذا تريدون؟

- هل تعتقد أنه يمكننا التفاهم؟

- اعتقد نعم... تفضلي، ماذا تريدون؟

قالت بلهجة باردة وسريعة:

- حبذا لو تلف، وجهك بالمشقة

- لماذا

- انك تعذب نفسك...⁽⁴⁾

في هذا النوع من الحوار تظهر الجمل الحوارية قصيرة سريعة ترتفع وتنخفض نبرتها الانتقادية تبعاً للمادة الجدلية والخلفية النفسية للمتكلمين، وقد تعددت البنى الليمية في النماذج بشكل ملحوظ ففي القصة الأولى قيمة وصفية هادئة فيها نبرة الأسف والحزن الاستفهامية أما القصة الثانية فهي تقوم على عامل الجدل الفلسفي التحاوري لتفسير الظواهر العيانية بينما في النموذج الثالث هناك الحوار ذو بنية إرشادية أو النصيحة من طرف إلى آخر، فمن المعلوم إن لكل

(1) خريف امرأة برجوازية: 69.

(2) توهج بلازما الخيال: 76.

(3) مجموعة سهيل المارة حول العالم: 83.

(4) أنا ذلك المسافر: 91.

شخصية قصصية معجمها الخاص المستمد من واقعها الاجتماعي والاقتصادي والثقافي والنفسي، فالحوار يكشف عن مستويات هذه الشخصيات⁽¹⁾، فكربا ونفسيا.

ثانياً: حوار منولوجي داخلي صامت:

وفيه تبادر الشخصية القصصية في الحديث مع نفسها عبر تقنية تيار الوعي Stream of consciousness (فقصة تيار الوعي أو المنولوج الداخلي... تتيح للكاتب أن يصور لنا الحياة كما تتصورها تلك الشخصيات وأن يكشف لنا عن نظرة الشخصية إلى الشخصيات الأخرى، وبالعكس)⁽²⁾، وهذا الاستخدام يتطلب بشكل مسبق (وعياً معيناً لما يدور في ذهن ذلك الشخص)⁽³⁾، ليتبلور استخدام نوعية الضمير المستعمل عند الراوي القصصي ففي تكتيك الحوار الداخلي الصامت تتقلص معرفة الراوي بشكل واضح، فهو لا يروي إلا ما يعرفه عن نفسه في تلك اللحظة السردية تحديداً⁽⁴⁾.

ويعد أسلوب الحوار الداخلي - تيار التداعي - تقنية أشتهر بها الكاتب جيمس جويس* في روايته الشهيرة (يوليسيز)، وهو أسلوب يعتمد على التحليل النفسي لتصرفات وأفعال الشخصيات في القصة.

إن ظهور هذا التكتيك قد جاء استجابة لضرورتين⁽⁵⁾: الأولى فنية والثانية موضوعية، فأما الضرورة الفنية فهي لفته لأنظار الكتاب باعتباره يعتمد على سيل متدفق من المشاعر الداخلية الغنية بالصور الجديدة من داخل النفس الإنسانية، أي أنها تقوم بوصف الشخصية من جميع الأوجه داخلياً، بينما كانت الأشكال السردية السابقة تقوم على الوصف الخارجي الظاهري. أما الضرورة الموضوعية فهي تتعلق بطبيعة بعض الشخصيات القصصية الحديثة الواقعة في حالة استلاب للإرادة واغتراب نفسي داخلي والتي تجدد في التقوقع الداخلي المأمّن من أخطار العالم الخارجي.

(1) ينظر: صورة البطل في الرواية العراقية 1928-1989: 329.

(2) فن القصة: محمد يوسف نجم: 84.

(3) مدخل للدراسة الرواية: 65.

(4) ينظر: بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور: 68.

(*) جيمس جويس: روائي إيرلندي. ولد في دبلن 1882. ينظر: أشكال الرواية الحديثة: 81.

(5) ينظر: صورة البطل في الرواية العراقية 1928-1989: 253-352.

وعند متابعة ذلك في قصص القيسي نجد موزعاً بشكل مكثف ، وهذه بعض النماذج:

النموذج الأول: قصة (الضفة الأخرى من البحر):

وها أنا أعيد الكرة بعد أن زينت لنفسي بأن ثمة أمالا واسعة لإعادة النظر في الأتداء، والروث، والتراب ، والترحال. وقررت أن انتحر بوتر ربابة أحد المغنين، أو بشدي كبير لإحدى الغجريات، بأن أضعة على أنفي الأفطس حتى اختنق لن ارجع بعد الآن إلى الشوارع، والوجوه الكئيبة....⁽¹⁾

النموذج الثاني: قصة (ديوس أكس ماشينا):

يوم جميل. سأحاول جهدي أن احتفل بعيد ميلادي في الشوارع. لن اذهب إلى العمل. عيد ميلادي الثلاثين. آه أو ليس أكثر من شقاء أن يتذكر الإنسان أنه كان سعيداً ذات يوم ، أو ذات مرة. سنوات طويلة وكل شيء غرق...⁽²⁾

النموذج الثالث: (فتاة مجدولة بالضوء):

ماذا يحدث للدماغ وهو يتعد عن حالة اليقظة، أو عندما تنحسر موجات ألفا السريعة المتعلقة بالرؤية؟ العلم يقول إن الإنسان يمر بأربع مراحل تدريجية للنوم تتميز بموجات دماغية أعمق وأعمق وأكثر بطئاً... في أية مرحلة أنا الآن...⁽³⁾

فبما هذه النماذج تتميز هذه المنولوجات الداخلية بعنصر الطول، وقد تم أيجازها فضلاً عن غوص المادة السردية التي تحمل وجهة نظر شخصية جداً في داخل النفس للتعبير عن آليات التأثير والتأثر الذي أحدثه المحيط الخارجي في نفسية الفرد وهي تتقدم على شكل انشالات للرؤية Vision عبر اعتماد التدريج.

كما أن أغلب البنى السابقة في النماذج تحمل دلالات تشاؤمية حزينة، وهي تقوم على الهروب من المدينة والمدينة في المثال الأول وضياح الأيام بالأحزان في النموذج الثاني وتقديم تفسير علمي لعمليات العقل أثناء النوم في المثال الثالث.

(1) الضفة الأخرى من البحر: 41.

(2) ديوس اكس ماشينا: 27.

(3) فتاة مجدولة بالضوء: 6.

فالملاحظة على قصص القيسي اتساع حالة استخدام المنولوجات في القصص وسنوضح ذلك لاحقاً بالجدول الذي يبين التوعات التقنية المستخدمة في الحوارات القصصية وانتشارها في القصص.

ثالثاً: حوار منقول عن طريق راوي (غير مركزي) ⁽¹⁾:

هنا يصدر الحوار عن الشخصية القصصية كمنطوق خارجي أو حوار داخلي نفسي، وفي الحالتين يصلنا من خلال المراقب أو المشارك الذي يصور الحدث وينقله إلينا.

ويمكن تتبعها في القصص بالنماذج القصصية الآتية: قصة (تلال الملح):

قال في نفسه: لا... لن اذهب لرؤيتهم. أن منظرهم يؤرقني، وبدلاً من أن يذهب هذا الصباح إلى تلال الملح والمستنقعات سار بامتداد نهر القندل ⁽²⁾.

ففي هذا المقطع يظهر المنولوج الداخلي منقولاً إلى المتلقي عن طريق الراوي الخارجي (المراقب)، وقد يصلنا الحوار بصورة أخرى، كنقل حوارات بين شخصيات القصص:

قال الرجل فوق الحصان لعلي بن محمد بلهجة جافة:

- يا أنت (كذا) ماذا تفعل مع العبيد؟

- منظرهم جميل وهم يعملون؟

أبتعد عن هذه الحشرات....

وأضاف سرعة:

- من أنت؟

- إنسان ⁽³⁾

- وفي قصة (أحلام الفارس الحزين دونكي خوتا): هذا الوصف لحالات الشخصية:

اعتاد (م) أن يخرج مرة، أو مرتين في الأسبوع في أيام الربيع إلى ظاهر البلدة، ومعه رواية أو مسرحية، ويتجه بامتداد الطريق الرئيسي إلى قرية صغيرة... ⁽⁴⁾.

(1) السرد في قصص جليل القيسي القصيرة، جاسم حميد جودة، رسالة ماجستير، غير منشورة: 17.

(2) تلال الملح: 169.

(3) نفسه: 170.

(4) أحلام الفارس الحزين دونكي خوتا: 31.

فهي سلسلة حوارية صادر عن شخصية واحدة تصلنا من خلال الراوي الذي يشارك بصورة غير مباشرة في القصة وهو لا يقف على الحياد في السرد بل يضيف ويعلق على الحدث ويسلط الضوء على طرف من الشخصيات، ألا أن مشاركته تقف عند حد معين دون إحداث تغيير يذكر في تطور الحدث، وبهذا يترشح الحدث القصصي من خلال صدوره عن عقلة وتوجهاته.

وهذا يعني إن النص ونقل الحوار بهذه الطريقة يترشح سلباً أو إيجاباً بهذا الخصوص من خلال نفسية الراوي.

فمن خلال دراسة الحوار القصصي عند جليل القيسي نستنتج عدداً من التمايزات وهي:

1. استخدام الحوار العلني والمنولوجي (الصامت) في القصة الواحدة معاً، وخاصة في مجموعة (سهيل المارة حول العالم).

2. تصاعد النبرة الخطابية وخاصة في مجموعة (سهيل المارة حول العالم) التي تميزت بعنف وقسوة أجواءها والمنسحجة إلى سمتها الحوارية السريعة والقصيرة.

3. ينصب اهتمام القيسي بالحوار المنولوج الداخلي، أما الحوار العلني فانه جاء مباشراً يهتم بتعددية ثيمية من رمز وإيحاء أو وصف أو إرشاد.

4. قصر الجمل في الحوارات العلنية وطولها في النوع الثاني (المنولوجي).

5. قلة الحوارات المنقولة عن طريق الراوي غير المركزي، ما يؤكد رغبة القاص في أن يكون في مواجهة مباشرة مع الأحداث وتنقله بين الشخصيات القصصية بصورة مباشرة ربما لشكه في قدرة هذا النوع من الحوارات في التعبير الكامل عن رؤاه الفكرية والكونية الشخصية.

6. تركز الحوارات بصورة عامة على البطل المركزي المحوري أساساً.

إن حالة التنوع الحاصل في الحوارات القصصية يدفعنا إلى إجراء عملية إحصائية لها داخل المجاميع القصصية الأربعة والتي تؤكد توجهات القاص في هذا المجال. وقد كانت كما هو مبين في الجدول الآتي:



المجموعة القصصية	حوار خارجي (علني)	حوار منولوجي (صامت)	حوار منقول عن طريق راوي غير مركزي
صهيل المارة حول العالم	13	13	3
زليخة البعد يقترب	17	17	6
في زورق واحد	13	16	5
ملكة الانعكاسات الضوئية	12	12	—
المجموعة	55	58	14

وهي تبين بجلاء احتلال الحوارات المنولوجية الداخلية الجانب الأهم من هذه القصص لأنها تعبر عن الشخصية (البطل) بصدق وصراحة وتبين انفعالاته النفسية الداخلية، يليه الحوارات الخارجية التي تدعم تبلور الشخصية القصصية من جهة وطريقة تكيفها الأيديولوجي. أما الحوارات غير المباشرة المنقولة عن طريق راوي غير مركزي فهي الأقل انتشاراً لأن دور الراوي غير المركزي في قصص القاص ضئيل بالقياس إلى النوعين الآخرين حيث يقوم فيها بنقل وتصوير الحدث أو الشخصية بحواراتها وتصرفاتها، فهي (بمثابة - كاميرا - تلتقط حركات الشخصية، وآلة تسجل كلماتها والذي يطلق عليه - عين الكاميرا - تارة والواقعية الموضوعية تارة أخرى...) (1).

ثانياً: الزمن

يُعدّ الزمن مفهوماً منسحباً من طبيعته الفيزيائية والمعتمد على التحديدات التوقيفية الظاهرية ليتحول في العمل الأدبي إلى حالة جديدة من (الصياغة اللغوية والأزمنة والأفعال، فقد يختزل الكاتب الأزمنة أو قد تتقدم أحداث حقبة على أحداث متعاقبة وقعت بالفعل) (2). كما أنه حالة نفسية شعورية عند قراءة النص القصصي والذي بواسطته يحدث تكاملاً (الخبرة الإنسانية التي يمثل الزمن فيها على الدوام ومن خلالها يمتلك هويته. إنه حصيلة خبراتنا

(1) في أدبنا القصصي المعاصر: 29.

(2) ينظر: الذاتي والأسطوري في ملكة الانعكاسات الضوئية: 70.

الماضية ومشاريعنا المستقبلية⁽¹⁾.

وفي القصة القصيرة فإن الزمن يتميز بقصره (فان معظم مهارة كاتب القصة القصيرة يجب أن تخصص لكي تظهر الشخصيات بأبعادها... برغم الحقيقة التي تجعلنا نراها فقط مدة زمنية قصيرة جداً... في اغلب الأحيان يستخدم كاتب القصة القصيرة شيئاً ما قريباً إلى أساليب الصدمة لكي يدفع القارئ للتفكير والاستجابة، مثل نهاية غير متوقعة أو كشف النقاب عن شيء ما بصورة درامية أو انعطاف مفاجئ في الحكمة)⁽²⁾.

وعلى هذا الأساس يمكن دراسة القصة القصيرة عند القيسي من ناحية العنصر الزمني من خلال:

أولاً: زمن السرد القصصي من خلال: الماضي - الحاضر - المستقبل

ثانياً: زمن السرد القصصي من خلال السرعة في زمن السرد

أولاً: زمن السرد القصصي من خلال (الماضي - الحاضر - المستقبل):

إن زمن السرد Narrative الذي يعني (متى أنتج السارد المحكي: أقبل، خلال أم بعد الحكاية؟)⁽³⁾ على علاقة مع زمن الحكاية وهو (زمن موضوعي يرتبط بالزمن التاريخي أي زمن أحداث الحكاية)⁽⁴⁾ لأنّ الزمن يحدد لنا البطاقة النفسية للقصة... يساعد على فهم الحالة النفسية للقصة أو الشخصية، مثل دور الموسيقى المصاحبة للمسرحية أو القصة السينمائية⁽⁵⁾، فذلك الزمن التاريخي هو الزمن الداخلي وتتمثل فيه أزمنة النص وهي الأزمنة الدلالية الخاصة بالعالم التخيلي وبالتالي فإن هذا الزمن الداخلي النفسي يفقد فيه الحدود بين الماضي والحاضر والمستقبل⁽⁶⁾، حيث تغدو كحالة بنائية واحدة تصب في النهاية في الكيان الموضوعي للقصة، فهو بمثابة (الزمن الذهني

(1) الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، إبراهيم جنداري / مجلة الموقف الثقافي، العدد 23 سنة 1999: 70.

(2) مدخل لدارسة الرواية: 36.

(3) وجهة النظر من السرد إلى التبشير: 123.

(4) نفسه: 22.

(5) ينظر: الأدب وفنون، (دراسة وتقد)، عز الدين إسماعيل: 182.

(6) ينظر: الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ الذهنية: 71.

الذي يسيطر على أفكارنا، هو ليس بذاك الذي يقاس بالساعة فأية تجربة جديدة كالسفر تمتد الزمن...⁽¹⁾.

وفي هذا النوع من الزمن يحاول القاص اللجوء إلى الوسائل الفنية اللازمة التي تمكنه من إدراج الفعل النفسي التخيلي ضمن العملية الزمنية التاريخية من قبل المنولوج الداخلي الذي يتيح حرية كافية في الحركة والانتقال الزمكاني.

يقابل ذلك زمن آخر يسمى (بالزمن الخارجي)، وهو يشخص صور الحدث القصصي على الواقع المرئي ولذلك كان هناك (اتفاق مبدئي بين النقاد حول وجود الزمن في النص وجوداً موضوعياً لا سبيل إلى تجاهله أي كونه حالة من حالات الوجود الموضوعي للنص)⁽²⁾، إلا أنه يبقى اهتمام الكتاب (ينصب بالدرجة الأساس على الزمن النفسي دون وقوف يذكر عند معالم الزمن الخارجي)⁽³⁾.

إن الراوي عندما يبدأ بحكي الحدث القصصي أو مجموعة الأحداث الصغيرة المؤلفة للقصة القصيرة، فإنه يحكي أحداثاً وقعت في الزمن الماضي إلا أنها تتحول أثناء السرد إلى الحاضر القصصي وهذا يقودنا إلى زمن المحكي، وهو الصيغ الزمنية التي نقل إلينا عبرها المحكي بواسطته أي العلاقة بين المحكي والحكاية⁽⁴⁾.

إن هناك ثلاث صيغ زمنية متاحة أمام الكاتب أو كما يقول جيرار جينيت أوضاع زمنية للسرد إزاء الحكاية: الماضي، الحاضر والمستقبل.⁽⁵⁾

أ. ويسمى (باللاحق) حيث تروى الحكاية فيها بعد انتهائها بمزج الزمنين (الماضي – الحاضر).

ب. الاستباق ويتم قبل بداية الحكاية.

ج. الذي يسميه جينيت (السرد المزامن) الذي يسير فيه السرد متزامناً مع الحكاية.

(1) الصيغة والزمن في الرواية، جورج واتسن، (بحث)، ترجمة عباس العويني، مجلة الأقلام العدد 11-12 سنة 1986: 147.

(2) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جندراي، رسالة دكتوراه: غير منشورة: 47.

(3) نفسه: 55.

(4) ينظر: وجهة النظر من السرد إلى التبئير: 123.

(5) ينظر: نفسه: 122.

في حالة المزج الصيغي تبرز تقنية الارتجاع الفني Flash back * أو الارتداد Analepse⁽¹⁾. فزمن الماضي يشير إلى الضغط الحاصل على زمن الترهين (باعتباره الزمن الحقيقي الذي شكل وعيه فتكون رؤية المستقبل منبثقة من الماضي لا ليكون نقطة انطلاق أو امتداد)⁽²⁾ بينما زمن المضارع يخلق تأثيراً في جعل السرد يبدو أكثر إقناعاً وقرباً من المتلقي.

كما أنّ حالة المزج الصيغي و بروز تقنية الارتجاع يوضح بجلاء قدرات القاص الفنية التوظيفية في قطع تسلسل الأحداث والزمن لتقديم حدث أو مجموعة أحداث ماضية كان له دوره القريب أو البعيد في الحدث الواحد أو الأحداث اللاحقة، أي أنها بنية (سببية)، وبهذا يكون المتلقي قد حصل على فهم أفضل عن الأجواء وتطور الأحداث، فهو (يؤلف نوعاً من الذاكرة القصصية التي تربط الحاضر بالماضي وتفسره وتعلله وتضيء جوانب مظلمة من أحداثه ومسارات هذه الأحداث في امتداداتها أو انكساراتها. واسترجاع الماضي إيقاف للسرد المتنامي للعودة إلى الوراء)⁽³⁾.

وقد قسم جيرار جينيت الارتداد أو الارتجاع إلى عدة أنواع⁽⁴⁾ وهي:

1. الارتداد الخارجي: العودة إلى سرد وقائع سابقة في زمنها للواقعة التي استهلّت الرواية.

2. الارتداد الداخلي: العودة إلى سرد وقائع لاحقة للواقعة التي بدأت بها الرواية.

3. الارتداد المزجي: العودة إلى سرد وقائع سابقة على الواقعة التي بدأت بها الرواية للتواصل بعدها إلى نقطة لاحقة على واقعة البداية الأولى تلك.

كما ينقسم الارتداد الداخلي بدوره إلى نوعين هما:

أ. ارتداد براني الحكيم: ويتم في خط القصة من خلال مضمون حدثي مغاير للمحكي الأول مثال ذلك دخول شخصية جديدة الأحداث في القصة لم يكن متوقعاً دخوله⁽¹⁾.

(*) ابتكره المخرج السينمائي الأمريكي (جريفث) ينظر: فن المونتاج السينمائي، كاريل رايس: 31.

(1) ينظر: الصيغة والزمن في الرواية: 143.

(2) السرد في قصص جليل القيسي القصيرة: 51.

(3) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: 92.

(4) ينظر: الرواية والزمن (دراسة في بناء الزمن في الرواية العراقية)، يحيى عارف الكبيسي، رسالة ماجستير، غر

منشورة: 42.

ب. ارتداد جواني الحلبي: وهو على عكس من حالة البراني الحكيم، حيث يستمر مرافقا للشخص وسائر أفعاله مع الأحداث منذ البداية.

إن الفعالية الزمنية في القصة تقوم على:

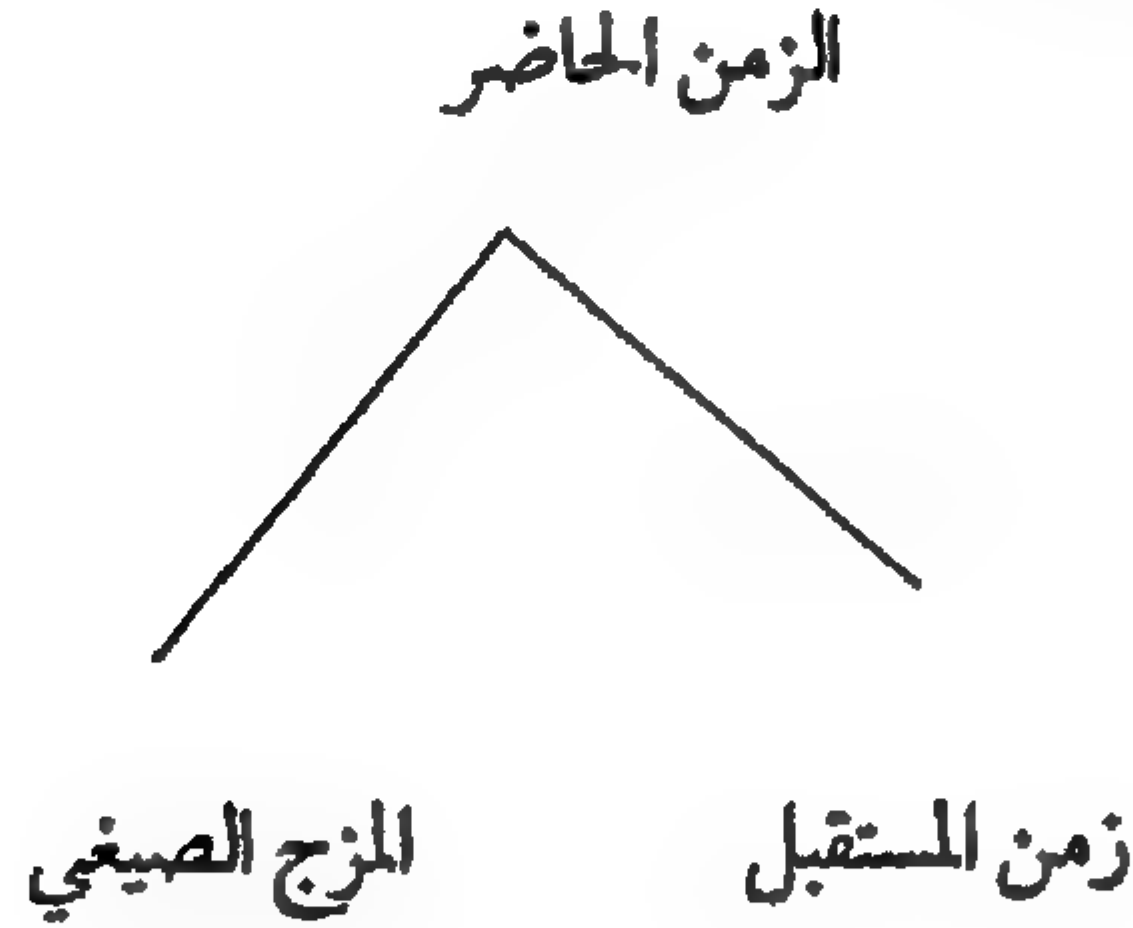
- أولاً: آلية عمل الذاكرة: وهو زمن أساسه الماضي بحالته الحكائية والذي نتلقاه كحاضر بتأثير من عملية القراءة والتلقي.

- ثانياً: التوقع: أي على الأحداث اللاحقة المستقبلية.

وفي حالتين (الذاكرة والتوقع) يكون للحاضر صفة المركزية، ونقلاً عن برغسون فإن الماضي (لا بد أن يساهم في تركيب الإدراك الحاضر... إنني حينما أحاول أن تعمق في ذلك الحاضر فأنتني أجد نفسي نحو المستقبل... فالماضي والمستقبل يجوران باستمرار على الحاضر لأن الحاضر في الحقيقة إنما هو إدراك للماضي المباشر وتحديد المستقبل الوشيك) ⁽²⁾.

وعلى هذا الأساس فإن فهم الزمن القصصي عند جليل القيسي يتطلب دراسة في آليات (الافتراق الزمني الذي يقوم على الماضي والمستقبل في الحاضر) ⁽³⁾ كأزمة للحكاية بالإضافة إلى زمنها السرد الذي يقودنا إلى السرعة السردية.

وسندرس وفقاً للمخطط الآتي:



(1) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: 91.

(2) الرواية والزمن: 38.

(3) الرواية والزمن: 39.

الزمن الحاضر:

تتحقق أهمية الزمن الحاضر قصصياً من خلال دوره في الحركة الزمنية الداخلية (منه واليه) ففي حالة الزمن الماضي، يتحول السرد القصصي إلى حالة الحاضر عند المتلقي على اعتبار إن الحكاية تصله لأول مرة.

فالحاضر المتسم بالآنية، وهو زمن متحرك بين الماضي والحاضر، أما المستقبل فإنه مرتبطة بما سوف يكون أي (الاستباق) وعنصر التنبؤ، والذي يتحول بدوره أثناء السرد إلى الزمن القادم اللاحق، وهكذا يتحدد ارتباط الزمنين الماضي والمضارع من خلال ربط الماضي بالسرد القصصي وصيغة المضارع بالتحليل⁽¹⁾.

ففي الزمن الحاضر يبرز صوت Voice الراوي (البطل) على حساب صوت المؤلف بالإضافة إلى تقلص في الحوارات العلنية المباشرة بين الشخصيات داخل القصة مما يتيح للشخصية القصصية الرئيسية أن تعبر عن رؤيتها Vision الخاصة بصورة أكثر وضوحاً وفي هذه الحالة فإن زمن القصة (الآنية) هو زمن (التناوب)، فالحركة فيها إلى الماضي على شكل ارتجاع فني أو التقدم من الحاضر إلى المستقبل في حالة الاستباق. فالزمن الحاضر (أكثر عسراً على التبويب، ولربما كانت هناك حكمة في أن اسند له مصطلح المزدوج أو التأليفي)⁽²⁾.

وإذا كان الحاضر هو محور التشكل الزمني عند المتلقي، فإنه أكثر دينامية عندما يحصل الافتراق بين زمن (الخطاب) ككلام أدبي يستعمله السارد لرواية حكايته في صلبه⁽³⁾ وزمن (الحكاية) كمجموع لأحداث صغيرة متعاقبة أو حدث مركزي واحد، لينتج عن هذا الافتراق والاستقبال أو المزج الصيغي.

أ. زمن المستقبل:

ويسمى الاستباق prolepsis وقد تعدد تسمياته، فهو التوقع، وسبق الحدث، والتنبؤ، فهذه المصطلحات جميعاً تصب في مجرى واحد يتمثل في العملية السردية بتوقع حدوث ما ليس بحدث لحظة إطلاق القول. وعلى الرغم من وجود هذه الصيغة الزمنية في قصص جليل القيسي، إلا أنها

(1) ينظر: الصيغة والزمن في الرواية: 142.

(2) مدخل لجامع النص، جبران جنيث، ترجمة عبد الرحمن أيوب: 59.

(3) ينظر: الرواية والزمن: 20.

تبقى اقل استخداماً من الارتجاع الفني، ليظل مع ذلك (مصدر المعلومات الإضافية التي تتعلق بالتجربة اللاحقة للبطل وبتعبير آخر بتجربة السارد)⁽¹⁾.

ويلاحظ على الاستباق إن إشارة الكاتب تتخذ أحد المسلكين عند استخدامه فهو إما توقع حدوث أمر بصورة مباشرة ومحددة أو الإشارة المبهمة السابقة وعليه فإن الاستباق أشتراق للمستقبل، لأحداث تسبق النقطة التي وصل إليها السرد والذي يتطلب لاحقاً القفز إلى الأمام وتخطي النقطة التي وصل إليها ثم العودة إلى النقطة السابقة مرة ثانية، فهو بالتالي يلعب دور الإنباء وخلق الانتظار عند المتلقي⁽²⁾.

إن فكرة الاستباق تتم عن نبؤة خاصة ترتبط بسلوكولوجية الإنسان، فهناك ميل واضح ومستمر لدى الكائن البشري ومنذ أقدم الأزمنة إلى معرفة المستور والغامض والذي انسحب إلى محاول أزلية لتخطي الزمكاني لمعرفة الطالع والغيب، فكل هذه الفعاليات والمسميات الدالة على المجهول، إنما تعني قلقاً إنسانياً قديماً لكشف الشر وبالتالي الاستعداد له، بينما أصبح في العصور اللاحقة عملية كشف كوني عام لمعرفة الأسرار وبالتالي التصرف المناسب تجاهه.

كان وعي الإنسان في العصور السابقة لا يتيح له التصرف العقلاني تجاه الغيب بفعل دور عالم الأرواح الخفي والطوطم والسحر والشعوذة الذي كان يؤمن به، مقابل ذلك نجد الإنسان في السنين الأخيرة قد فسح المجال أكثر للعقل للتصور والعمل والاستنتاج وصولاً إلى ظاهرة الاستباق، فصار يأتي نتيجة لعلم العقل والوعي تحديداً، بناءً على قرائن ودلائل محددة يتوصل من خلاله إلى التوقع والتنبؤ الذي ينمي ملكة الحس، لذلك وجد الفن القصصي في هذا الأسلوب تميزاً وجدية (فهو يطلب التواضع واستبعاد روح الفكاهة. وهو يمتد إلى أعماق النفس)⁽³⁾.

بناءً على ما سبق فقد قسم جينيت الاستباق إلى عدة أنواع منها:⁽⁴⁾

- الأول: الاستباق الخارجي: وهو توقع أو نهاية منطقية لا تصلها لحظة الخاتمة بل تبقى مفتوحة.

- الثاني: الاستباق الداخلي: ويقسم إلى نوعين:

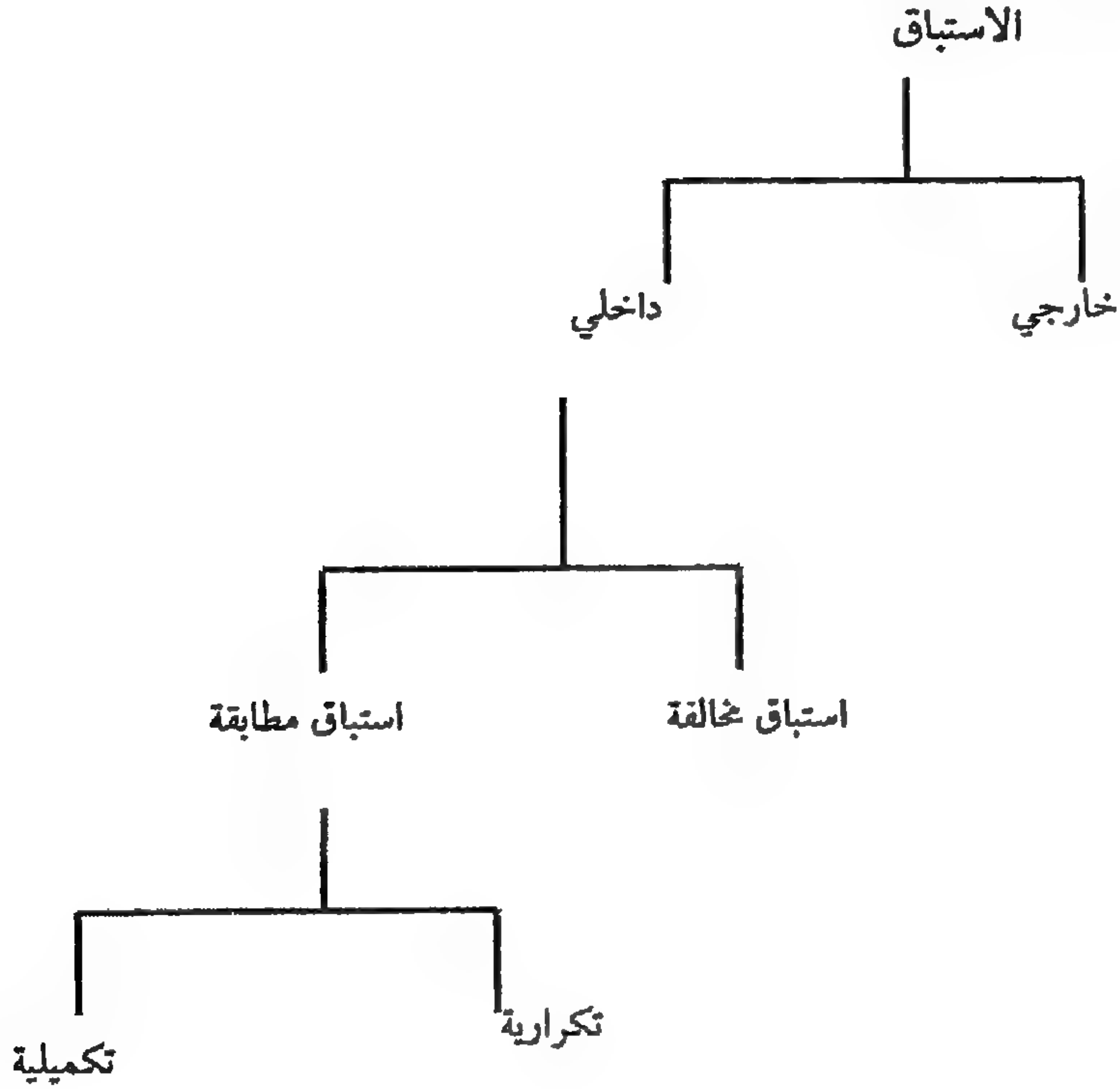
(1) وجهة النظر من السرد إلى التبشير: 73.

(2) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: 106.

(3) أركان القصة: 166.

(4) ينظر: الرواية والزمن: 200.

- أ. استباق مخالفة: أي إننا أمام استباق خارج مسار الحكاية الأصلية.
- ب. استباق مطابقة: يختص بمسار الحكاية الأصلية، وينقسم إلى:
1. التكميلية: وتتملأ بتقدم الزمن فراغا متأخرا.
 2. التكرارية: وتبقى مستقبلية في زمنها، ويتكرر ورودها في السرد.
- أي كما هو مبين في المرسوم الآتي:



وستخذ لكل نوع من الاستباقات بتقسيماتها الرئيسية والفرعية ما يوضح الظاهرة الاستباقية في قصص جليل القيسي.

أولاً: الاستباق الخارجي: النموذج الأول: قصة (الشوارع الأخرى أيضاً)

وجاءني صوت ضبابي:

- سيعاد بناء المدينة

- ماذا تقصد سيعاد بناء المدينة؟

- اقصد إنها ستعود إلى حالتها الطبيعية في غضون زمن قصير

- سمعت أنها ستكون أجمل مما كانت عليه...⁽¹⁾

- النموذج الثاني: قصة (تلال الملح):

وفي اليوم الثاني لنحرمهم. خلت الاراضي البلورية،... ودخل على بن أبي المهلبى على علي بن محمد يريد أن يباغته بنخبر مفرح:

- ألف غلام تبعك في يوم واحد...

لم يحمر علي بن محمد جواباً، وقال بعد صمت طويل وبوجه غاضب:

- طالما أنهم طوال حياتهم سمعوا بالشعب من أفواه الناس فقط، فاضرب العدد في عشرين بعد أيام...⁽²⁾

ففي هذه الاستباقيات هناك مجموعة من التنبؤات أو التوقعات المستقبلية التي تخضع لعوامل عديدة من أجل تحقيقها (مستقبلاً) فالقصص في نهاياتها لا تقدم الإجابة التامة عن تلك التوقعات وإنما تتركها دون إجابة مؤكدة، وهذا يعني أن هناك حالة من الديمومة في الصراع أزلية ومستمرة. فالمتلقي لا يعرف مصير تلك المدينة المدمرة، فبث الإرسالية من خلال الخطاب لا يحقق تمام العلم وهذا ينسحب أيضاً إلى القصة الثانية (تلال الملح)

فالقصة عندما تهتم بالمستقبل فإنها تريد أن تحقق حالة الانسجام بين الحاضر المنظور والمستقبل المتوقع فهي (تؤدي دوراً بنائياً يتمثل في رسم الاستباق ومن ثم تحقيقه، لذلك كان دور الاستباق دور تكويني أي أنها تساهم في تكوين الحدث وليس مجرد تكهن تطلقه الشخصية)⁽³⁾.

(1). الشوارع الأخرى أيضاً: 17.

(2) تلال الملح: 174.

(3) البناء الفني في روايات غسان كنعاني: 106.

ثانياً: الاستباق الداخلي؛

أ. استباق المخالفة: قصة (أيام مثقوبة):

وطلع الصباح على المدينة وقد أصابها الدمار. فأخذنا نعمل جميعاً في رفع الأنقاض ودفن الجثث. وبعد ثلاثة أسابيع رحت أبحث عن -م- فعلمت أنها هربت مع أول قافلة من الفجر، فانطلقت أبحث عنها⁽¹⁾.

فهنا لا يبين نص القصة حصول الاستباق (التوقع) من عدمه، فالاستباق جاء على شكل إشارات متقدمة غير مباشرة عن توقع تكرار الدمار في وقت لاحق آخر، فالسلام حلم مؤجل عند -م- لذلك كان هذا التوقع خارج النص الأصلي (مسار الحكاية)، حيث يحدث حالة منع الاستقطاب (أي الخروج من الماضي بتيجة تدفع الناقد لاستكشاف المستقبل)⁽²⁾. الذي يحاول القاص تعميته ومنع المباشرة عنه، وهو فعل من نتيجته توجيه المتلقي نحو مزيد من الإعمال للفكر والرؤى.

ب. استباق المطابقة:

1. المطابقة التكميلية: قصة (الوشق)⁽³⁾: المقطع الأول:

إن هذا الرجل الذي نظراته أكثر حدة من نظرات الوشق، إنسان غامض، ويستسهل من أجل الحصول على مبتغاه، وأوطاره، كل ضروب المحرمات من غير وازع للضمير.. ورغم تأدبه في الحديث وتظاهره بالطيبة، والدمائة، لكنني كنت أرى بوضوح أن ثمة خمسة، وديانة، ودناءة، ومؤامرة وراء تلك التظاهرة⁽⁴⁾.

المقطع الثاني: وفي الحادية عشرة والنصف كنت ومديحة في الحديقة وصلت مفرزة الشرطة ولدهشتي الشديدة معها الوشق مكبل اليدين، وموظف المصرف يسلمني الصك... راحت

(1) أيام مثقوبة: 111.

(2) نحو رواية جديدة، ألان روب غريبة: 128.

(3) مجموعة في زورق واحد: 127.

(4) الوشق: 131.

مديحة في بكاء حار، والوشق الماكر من فرط ذهوله، وحيرته يوسع حدقتي عينيه في محاولة عابثة ليعرف كيف وقع بهذه السهولة في الفخ. حكم على الوشق لسنوات طويلة...⁽¹⁾

ففي المقطع الأول يتشكل عند المتلقي الإحساس بضرورة المتابعة لمعرفة نتيجة هذه التنبؤات للشخصية القصصية من حيث حدوثها في مضمون الحكاية لأن المتنبئ (يتمتع بامتيازات غير طبيعية)⁽²⁾ تجعله قادراً على تخطي حواجز الرؤية الزمنية السطحية لإطلاق قدراً من الإشارات والدلالات المحمولة من خلال التيار السردى للحكاية، وبالتالي إحالة القارئ إلى عالم التشويق لمعرفة النهاية، وهو ما يعنيه الاستباق بحالته (المطابقة التكميلية) حيث يكون وقوع الحدث المتوقع من خلال النتائج اللاحقة والتفاصيل القادمة على اللحظة الزمنية السردية الآنية للحكاية عند إطلاق تلك التوقعات، وهذا ما يحدث في المقطع الثاني عندما تتكشف حقيقة تلك التوقعات ومطابقتها للنبؤة السابقة.

2. مطابقة تكرارية: قصة (زليخة البعد يقترب):

بعد صمت طويل، قال وهو يمد بصره من خلال القضبان:

- إذن كل شيء قد رتب

- أي شيء؟

- سيأخذوننا إلى الحلبة

- وأردف:

- لا تيأس البعد يقترب

- لا أفهمك⁽³⁾

في هذا الاستباق (لا تيأس البعد يقترب) إطلاق لتوقع حدوث ثورة جماهيرية غاضبة ضد المحتل الصهيوني، فتلك العبارة تتكرر باستمرار داخل النص بدلاً نصية على توقيع حدوثها في حالة المستقبل من الزمن القادم.

(1) الوشق: 136.

(2) أركان القصة: 165.

(3) زليخة البعد يقترب: 178.

إن حالات التوقع التنبؤي في قصص القيسي صفة متكررة كقصة (ثلاثة تلال من الجراد والميثوب، والطيور المهاجرة، غربا تأخرت) من بين تلك النصوص، حيث يطرح القاص نوعين من الاستباقات للأحداث القادمة على شكل نبؤة مسبقة:

قالت: أغلق الراديو لنستمع إلى العويل

قلت: الأردن، سَيُغْلَفَ بعويل طويل. أيه. أن تُقْجَمَ انساناً في معركة غير متكافئة أكثر من إجراء... سنسمع العويل يا غزالة لسنوات... انتظري⁽¹⁾

ففي هذه النبؤة يتمثل نوعين من الاستباقات هما:

1. استباق خارجي: حيث يكون زمن حدوث التوقع غير منظور داخل سياق سرد الحكاية حتى نهايتها، فالنهاية بذلك تبقى مفتوحة على كلا الاحتمالين.

2. استباق داخلي مخالف: فلا يتبين حصول التوقع داخل النص بل يترك لخارجها فنحن أمام استباق خارج مسار الحكاية الأصلي.

فالزمن بهذه الصورة في القصة منفصل عن زمنيته المعهودة الكلاسيكية ليتحول إلى مقاوم الانتظار لتحيله إلى حالة التوقع والمستقبل⁽²⁾.

إن وجود الاستباق في القصص ظاهرة مؤكدة على حالة التجاذب في التوقع من خلال الحصول من عدمه أي (إذ كانت هذه الاستباقات تمثل مستقبلاً حقيقياً في الحكاية أستبقه الخطاب، أم مجرد توقعات أو تنبؤات أو آمنيات وقرارات مستقبلية محتملة التحقيق)⁽³⁾.

وهذه قضية مهمة من حيث نوعية النبؤة أو التوقع ودرجة قوة التشاؤم أو الأمل المفرح في تصور حالة عيانية محددة، وبذلك فإن الاستباق في حقيقته هو (ترموتر) داخلي في النص القصصي يبين وبالاشتراك مع الارتداد، رؤية القاص من قضية الزمن الوجودي الإنساني الشامل من خلال الماضي - الحاضر - المستقبل، فإذا كان الزمن يمثل الشكل الشعوري للتجربة التي يعيشها الكاتب، وإذا كانت هذه التجربة تتميز بالنفرد والنسبية، فلا غرابة إذا رأينا الزمن يتخذ في القصة

(1) الطيور المهاجرة، غربا تأخرت: 147.

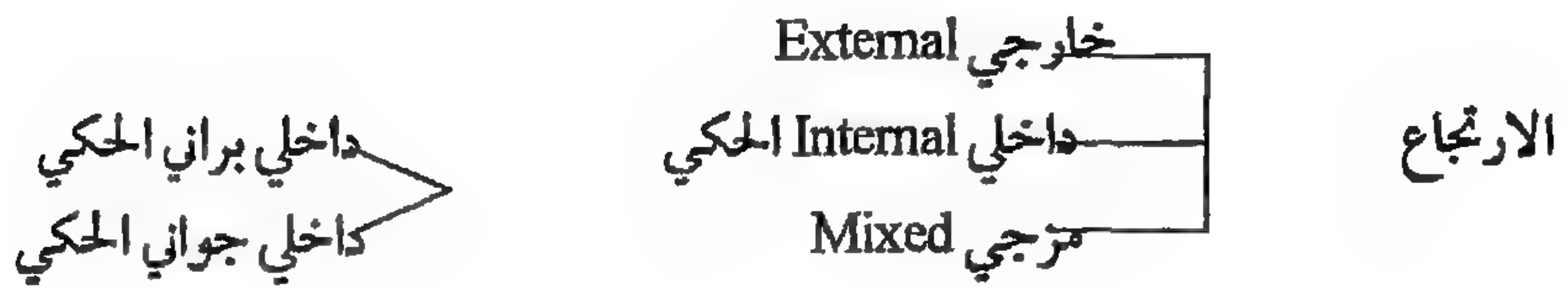
(2) ينظر: نحو الراوية الجديدة: 137.

(3) الرواية والزمن: 211.

النسبية والمحدودية⁽¹⁾ يتفاعل مع العناصر القصصية الأخرى وخاصة الشخصيات التي تتأثر بصورة حادة بتأثيراتها المختلفة.

ب. المزج الصيغي:

في هذا النوع يستخدم القيسي كلا الزمنين (الماضي - الحاضر) ليتشكلان في إطار قصصي واحد، مستخدما تقنية الارتجاع الفني (الارتداد)، وعلى هذا فإننا ندرس قصص القصص الارتجاعية على وفق الرسم التخطيطي الآتي:



1. الارتجاع الخارجي:

النموذج الأول قصة (غابة من الأحلام) المقطع الأول:

كنتُ أرى الألم يعوي في داخله، في عينه السواد وين الأسرتين اللتين انطفأتا ألان، كان بكبرياء رجل حقيقي ينسأه، ويتكلم عن ذكرياتنا⁽²⁾.

المقطع الثاني: لقد بدأ باروميتر الألم يرتفع... الإبرة تجعلني اشعر بحالة هلامية لزجة، مثل حالات الانهيار التي تأتي بعد معاناة شديدة...، وتبع ذلك توقف كامل في الزمن - الآن أرجوكم... اخرجوا... لقد توقف زمني - ودخل في غيبوبته الأبدية⁽³⁾.

تحتل هذه المقاطع للنموذج الأول ارتجاعات خارجية متشكلة من خلال السياق السردى للحكاية، حيث يعود زمن الواقعية القصصية إلى ما قبل بداية الراوية، فالمقطع الأول يبين الواقعية الآتية (الألم - المرض)، ليتبع ذلك الإشارة إلى الذكريات السابقة على اللحظة المرض (كان بكبرياء رجل حقيقي)، ثم بداية ذبوله بسبب المرض، وكانت عبارة (اللتين انطفأتا ألان) دلالة

(1) ينظر: الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، سعد عبد العزيز: 42.

(2) غابة من الأحلام: 40.

(3) نفسه: 49.

نصية من خلال القطع المؤقت الفجائي لزمن التيار السردي دون أن يكون له أثراً يذكر في سير
التتابع الزمني للحكاية. لنصل إلى المقطع الثاني المتمثل في النتيجة النهائية لأي مرض مزمن وهو
الموت وهي دلالة على (أن الحياة سلسلة من اللحظات المتقطعة التي يكون فيها الوجود البشري...
معيداً بلا نهاية الحركات ذاتها)⁽¹⁾.

النموذج الثاني قصة (مريم):

ما أن أتذكر أسمها، حتى تلهبني غبطة زاهية، وحزن علقمي... وأطلق لا إرادياً آهات
متتالية... تلك الشريحة الرائعة الجمال من ذكرياتي في صباي الحزين.. ذكريات تشابه الحلم مع
مريم... أجل حلم مثل سقوط نيازك، غير أنه ترك بصماته في أعماق روحي، وستبقى إلى الأبد...
كنت في العاشرة من عمري غرا، ساذجا، بائساً... في حارتنا التي ولدت وكبرت فيها...⁽²⁾.

فهنا نواجه بحالة استرجاعية، فالقصة تبدأ بإشارة عرضية إلى الحزن لحظة تذكر اسم
(مريم) لأنها تمثل عند الراوي (البطل) حلماً انتهى (بالموت)، فلا يجد أمامه إلا تيار الارتجاع
للعودة إلى تلك الأيام (الماضي) من خلال عمل الذاكرة، وهذا الارتجاع يمثل المساحة العظمى من
سرد الحكاية، فلحظة العودة إلى الحاضر مرة ثانية لا يمثل إلا جزء ضئيل جداً من سرد الحكاية:
وحتى هذه اللحظة وكلما انتابني يأس، وحيرة، وألم، أسترجع وجه مريم الملائكي....⁽³⁾.

فمثل هذا الاسترجاع يتسبب (تأجيل حركة أحداث القصة بسبب الانتقال من زمن
الترهين إلى زمن الماضي. وهذا الانتقال يوقف سير أحداث القصة لاسيما أن الاسترجاع هنا يفقد
تأثيره في زمن الترهين السردى. وهذا يجعل الاسترجاع أشبه بفجوة ساكنة داخل السرد)⁽⁴⁾.

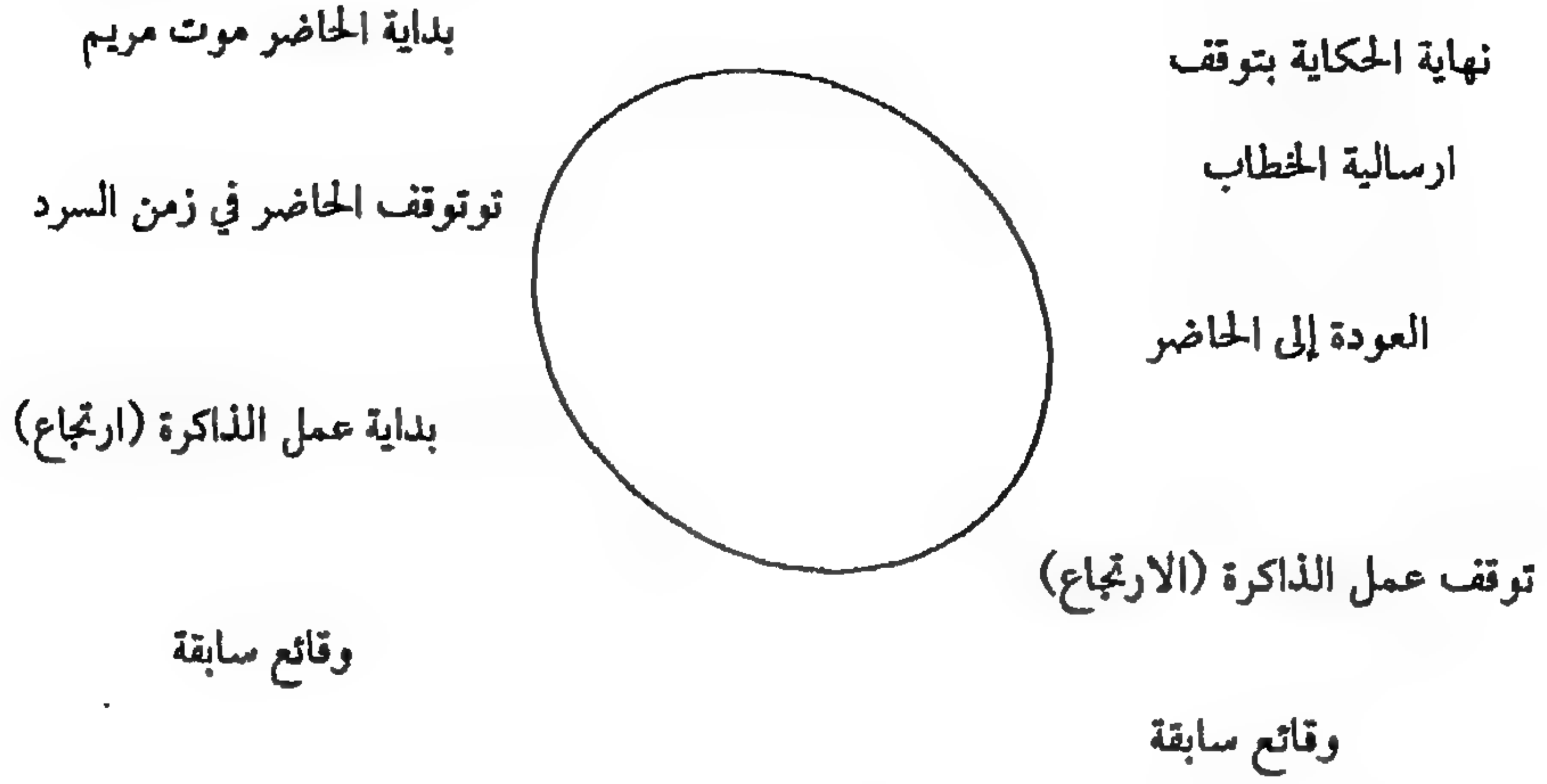
(1) مارسيل بروست والتخلص من الزمن، جيرمين بريد: 42.

(2) مريم: 173.

(3) نفسه: 184.

(4) السرد في قصص جليل القيسي القصيرة: 41.

فالحركة الزمنية الاسترجاعية الخارجية. سارت بالشكل المين في المرتسم الآتي:



2. الارتجاع الداخلي: أ. براني الحكيم: قصة (الطيور المهاجرة غرباً تأخرت).

- المقطع الأول: في اليوم الثالث من الحرب فقدنا لغة التفاهم بيتنا، وكان يداً وهمية كوت
أستنا، غزالة كانت مثل الخرساء⁽¹⁾.

- المقطع الثاني: أذهلتنا لغة الأثير. كل... ما جدوى الحزن؟ الأمانى وحدها لا تفيد إذا لم
ترجم إلى فعل... جلست لصقي... وقالت. أتذكر عندما نذهب إلى بيت خالتي،
ونركب الفرس ومن ثم نرجع ونأكلها فلفة من ماما... نحن في حاجة إلى فلفة... آه يا
خالة لكم تنقصنا قوة الاستنهاض⁽²⁾.

- المقطع الثالث: الناس مازالوا يستلمون التموين. ويحذقون في سيارات
الصهريج... ذات مرة قلت لي: هل سترجع؟... ألان ارجع ثورة يا غزالة... ملاحظة
أستشهد عبد القادر أمس. التحقي أنت الأخرى...⁽³⁾.

(1) الطيور المهاجرة غرباً تأخرت: 143.

(2) نفسه: 152.

(3) نفسه: 161.

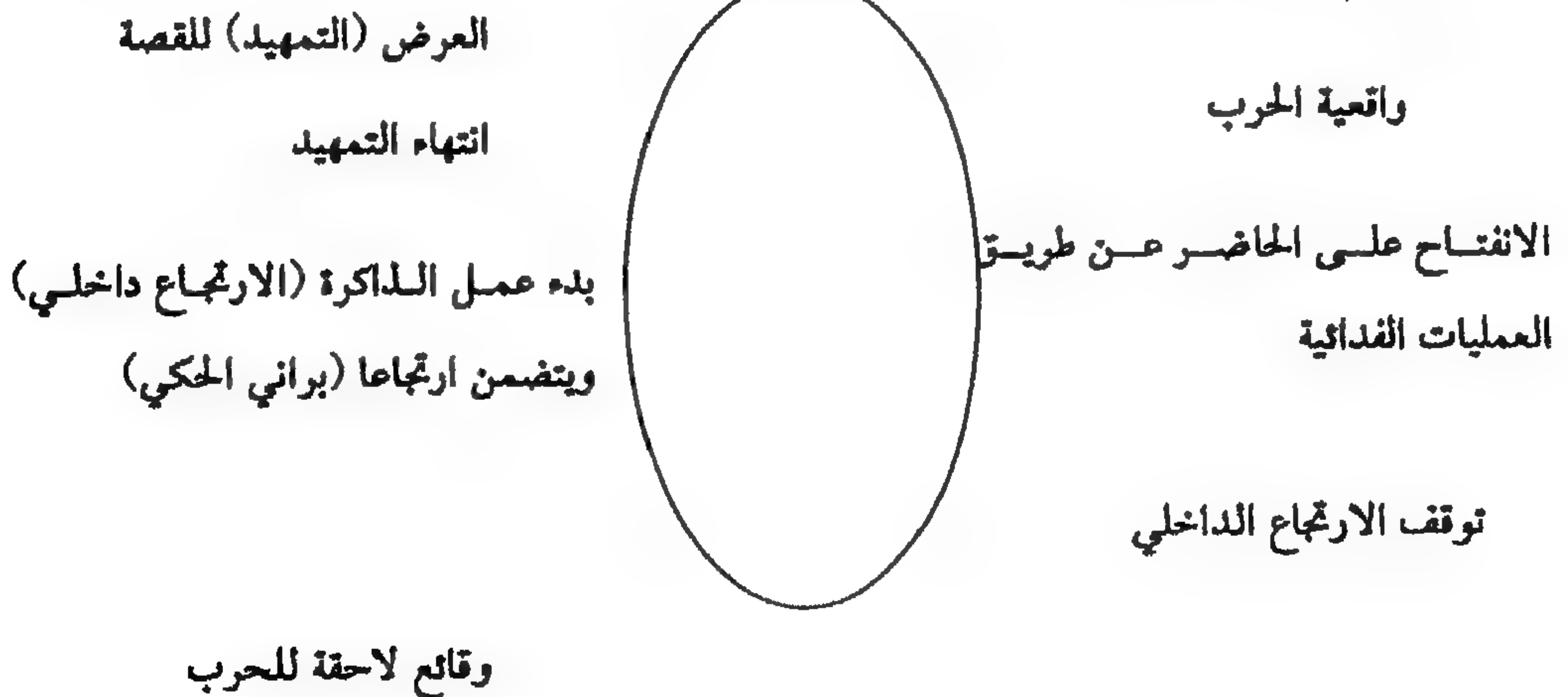
ففي المقاطع السابقة تساهم الاسترجاعات الداخلية في وصف شعور بطل القصة تجاه النتائج التي ترتبت على الحرب المدمرة، إذ يعود الزمن أثناء سرد الحكاية إلى ما يلي الحدث المركزي (الواقعية) المتمثلة في الحرب، حيث التركيز الواضح على النتائج وليس ما دار خلالها.

ففي المقطع الأول يبرز فترة الحرب وما آلت إليه حالة الشخصيات وهي تحتل جزءاً ضئيلاً بالقياس إلى المقطع الثاني والثالث حيث يشغلان المساحة الأعم، إذ الذاكرة تبدأ بالعمل والارتجاع إلى الفترة الزمنية السابقة (فترة الحرب) ليبدأ معه ارتجاع (الداخلي) بسرد وقائع لاحقة تمثلت في: (الناس ما زالوا يستلمون التموين....) كما يتم وبالتوازي مع سير العملية السردية إدراج عنصر حدثي سابق (قديم) مرتجع مغاير للحكي الأول بصورة غير متوقعة (كارتجاع براني الحكي) أي بمعنى أقرب، دخولها بين عبارتين بصورة فجائية:

(أذهلتنا لغة الأثير... ما جدوى الحزن - ارتجاع براني الحكي: أتذكر عندما نذهب إلى... نحن في حاجة إلى فلقة... آه يا خالة...) ليعود بعدها تيار سرد الحكاية إلى الاستمرارية في ارتجاعاته الاعتيادية، ومن ثم يحدث توقف في نهاية المقطع الثالث والآخر بصورة فجائية باستشهاد عبد القادر وعودة تيار سرد الحكاية إلى زمن الترهين ليغلق بعدها دائرة الزمن القصصي بالعودة مرة ثانية إلى الحرب (ألان ارجع ثورة يا غزالة...).

وسيوضح الرسم الآتي خط سير الزمن الارتجاعي والبراني الحكي وانتقالاته في

هذه القصة:



ب. ارتجاع جواني الحكيم: قصة (معسكر الاعتقال الصحراوي رقم 125)

- المقطع الأول: قبل إجباري كأسير للعمل في هذا المعتقل، عبثاً حاولت أن أتذكر عدد المعتقلات التي عملت في صنعها. ربما الرقعة، أو الرقم بالذات جواب على تساؤلي. كنا أكثر من مائتي معتقل عراة أمام الحراب، والصحراء اللامحدودة، والشمس المحرقة، وبقين تحول بكر الأيام إلى بديهة، بان الهروب أمر مستحيل⁽¹⁾.

- المقطع الثاني: صدرت ألينا الأوامر بالعمل... ثلاث ساعات من الاستراحة انتهت مثل أصغر حلم⁽²⁾.

- المقطع الثالث: وفي الساعة الثانية صباحاً. انتهينا من انجاز المعتقل. وصدرت ألينا الأوامر أن تترأف على مبعدة أمتار خارج المعتقل. تأملنا بصمت المعتقل الذي عانينا كثيراً في بنائه. واسترجعنا بعضاً من ذكرياتنا فيه... وفي الوقت الذي انطلقنا بخطوط متخثرة للعمل في مكان آخر، تقدموا هم للدخول في المعتقل الجديد⁽³⁾.

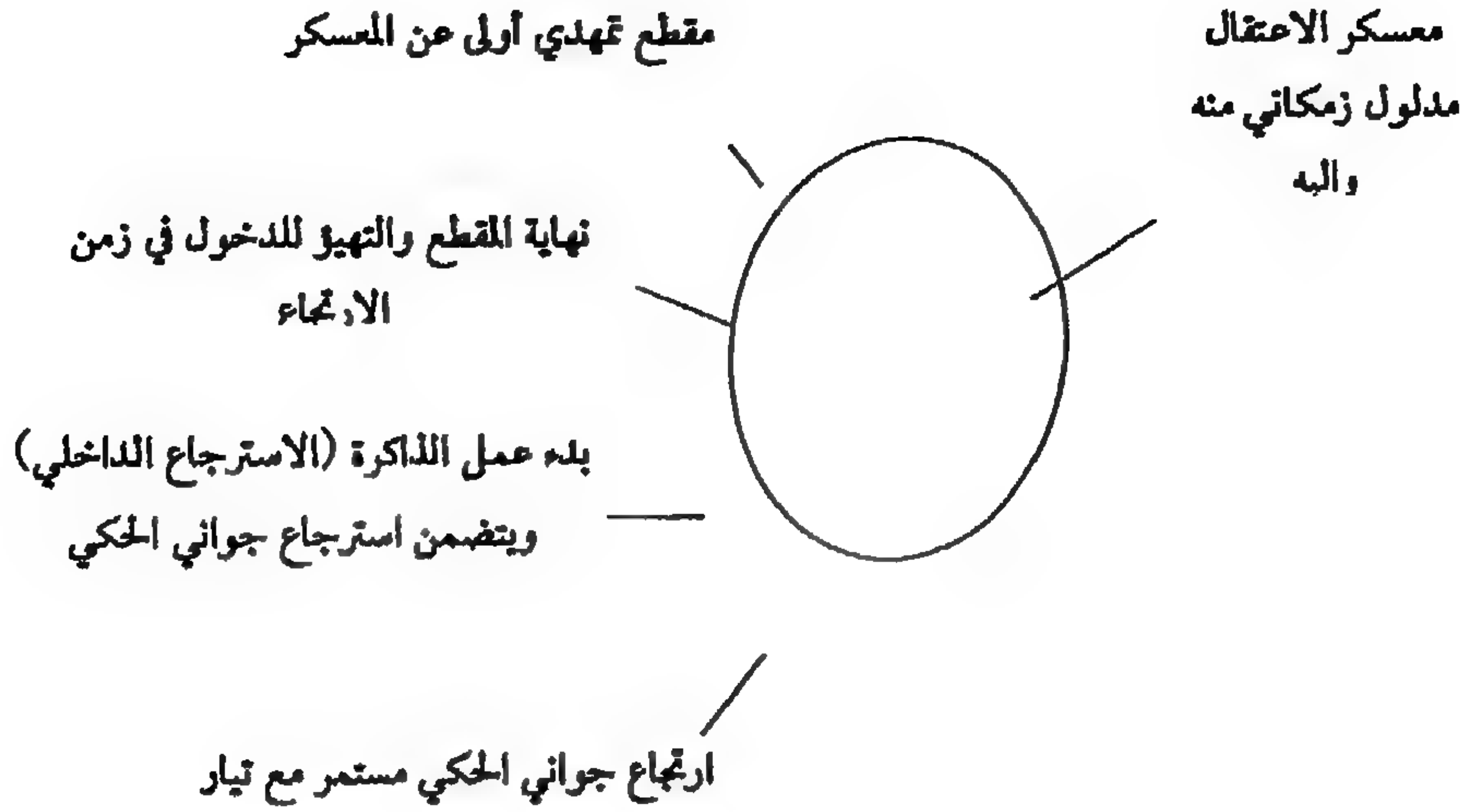
هنا يظهر الحدث المركزي (الوقوع في الأسر) في المقطع الأول الذي ترتب عليه العمل في معسكرات الاعتقال، ليتقل السرد إلى المقطع الثاني الذي يشغل الجانب الأعظم من الحكاية، إذ مفردات الدلالة الارتجاعية (صدرت، انتهت) ليبدأ معه بدء عمل الذاكرة الارتجاعية للأحداث والأماكن وهذه الارتجاعيات لاحقة على لحظة السرد الأولى أي من الزمن الأقدم إلى الزمن الأقل قدماً، ولكنها تبقى ضمن الدائرة (القديمة - الماضية) السابقة والمحتفظة داخل الذاكرة.

فالنقطة الزمنية التي ينطق منها القاص في الحدث حسب المقطع الثاني هي نالبة للسرد الأولى (الوقوع في الأسر) وهي أيضاً تتصف باستمرارية حديثة منذ البداية وحتى النهاية أي مرافقتها للشخص، والسير المتوازي مع الأحداث، ما يعني إنها من نوع (الجواني الحكيم) وفي نهاية المقطع الثالث ينتهي الحدث وتيار الزمن إلى التوقف الظاهري والمستمر الجريان وهنا رسم توضيحي لسير الزمن الارتجاعي (الجواني الحكيم) وانتقالاته:

(1) معسكر الاعتقال الصحراوي رقم 125: 3.

(2) نفسه: 5.

(3) نفسه: 13.



3. الارتجاع المزجي: قصة (فويا) وهي من القصص التي تحقق (التعالى النصي) (*):
- المقطع الأول: ... سألتني عن عملي؟ ... حسنا، كنت أحلم... أحلم... أحلم نعم أحلم...
- ماذا؟ تحلم...
- أحلم أن أتقدم وظيفتي، وأطور قدراتي، وأتسلم مناصب تليق بطموحي... ها ها ها...
لكن ماذا حدث؟ ها انتذا ترى... لا حظ يا صديقي النفيس... لاحظ هذا التحول
الدرام⁽¹⁾:
- المقطع الثاني: أنت تفهم وضعي الانطولوجي... لأنني اعرف كم بكيت بحرارة من
اجلي⁽²⁾.
- المقطع الثالث: واعرف انك بكيت أكثر عندما ضربتني أختي بالعصا، وصرخت وأنت في
عزلتك عليها بكل ما لديك من قوة: أيتها الحمقاء... أيتها الناكرة للجميل... وكم من مرة

(*) كل ما يجعل النص على علاقة خفية أم جلية، مع غيره من النصوص. ينظر: مدخل لجامع النص: 90.

(1) فويا: 47.

(2) فويا: 47.

عندما كانوا يغلقون عليّ الباب تصرخ: أزيحوا هذا الجدار الصيني من حول هذا الإنسان الطيب... ناكروا جميل انتم⁽¹⁾.

إن قصة (فويا) التي تتحدث عن بطل قصة فرانس كافكا (غريغوري سامسا) في قصة (المسخ) والمستخدم كقصة فتازية خيالية في اللقاء مع (غريغوري سامسا)، هي نموذج تستحق الدراسة الزمنية لأنها في الحقيقة (قصة داخل قصة)، أي بحبكتين متداخلتين. الأولى قصة (المسخ) والثانية الحبكة المؤطرة الرئيسية (فويا)، وهذا يدعونا إلى الاستعانة بقصة (المسخ) نفسها لتوضيح الحركات الزمنية والحديثة بشكل اقرب إلى الفهم.

في المقطع الأول يبدأ تيار الزمن بالحركة منطلقاً من اللحظة الحلمية في التطور الوظيفي وتحقق الأحلام^(*)، وهو الزمن السابق للواقعة الأولى (المركزية) في الحكاية الذي سيرد لاحقاً وهو تحوله إلى مسخ^(*) الذي أعقب فترة الحلم القصيرة.

وفي المقطع الثاني تبدأ مرحلة (التحول) وهي الواقعة المركزية، ليستمر فترة قصيرة (سردياً)، يعقبه بداية (النقطة اللاحقة) والذي يتضمن دلالات نصية (لأنني اعرف كم بكيت بحرارة من اجلي)، ويستمر إلى أن يدخل مرحلة جديدة قائمة على التصعيد الدرامي الذي يرويه (غريغوري) عن معاناته مع أسرته يتمثل بالمقطع الثالث عندما يبدأ التصعيد الآخر الذي يؤدي إلى بدء مرحلة المعاناة القادمة من الاسرة عقب التحول والانمساخ كتيبة للملل والقرقة منه كمسخ، فكانت الدلالات النصية (ضربتني أختي بالعصا - يغلقون الباب)^{*}، فهذه الإشارات الارتكازية مهمة وهي مؤشرة في هامش قصة (المسخ) ومن دونها لا يمكن فهم مراحل الانتقال الزمني ومحتواه، فالمقطع الثالث وما يتضمنه من احتجاج (جليل القيسي) على المعاملة القاسية يتطابق معه كمنتج عن (ضربتني أختي بالعصا...)، في هذا المقطع يحتل الفترة الزمنية اللاحقة الممهدة لخروجه من حياة الاسرة.

(1) نفسه: 47.

(*) ينظر قصة المسخ: 7.

(*) ينظر: نفسه: 5.

(*) ينظر: نفسه 43-44-45-46.

ثانياً : زمن السرد القصصي من خلال السرعة في زمن السرد :

يُعد الزمن القصصي زمناً متصفاً بدائمية واضحة من خلال اعتباره عنصراً رئيسياً في التعبير القصصي، فالزمن على هذا ذو قدرة وظيفية محددة مختلفة عن الزمن المادي الذي نعرفه في الذاكرة، وهو صورة حية من صور النفس حيث تبحر بالاحاسيس والخيالات أنها عملية تكديس الماضي الذي يتراكم فوق الماضي⁽¹⁾. ولذلك فإنّ هذا الزمن بالإضافة إلى اتصافه بصفاته المعروفة من ماضي وحاضر ومستقبل (زمن الحكاية)، فإنه يمتلك خاصية أخرى دائمية تتمثل في سرعتها من حيث الشدة والبطء الذي من خلاله يمكن للقاص (إسقاط الكثير من القدرات الزمنية الميتة، دون ذكر لها)⁽²⁾، حيث يذكر العلاقات الزمنية داخل القصة من خلال حالة السرعة بين الزمن الحكاية وزمن الخطاب وبذلك (تعد علاقة الديومومة أكثر العلاقات القائمة بين زمن الحكاية وزمن الخطاب حضوراً في السرد)⁽³⁾، فالزمن الحكائي هو زمن القصة من البداية إلى النهاية وبالتالي فهو زمن متخيل خاضع للتفسير الذاتي (القاص) الذي يحدد المدة والسرعة من اللحظة والمسنين. أما زمنية الخطاب فإنه مرتبط بالمدة القابلة للقياس خارجياً والذي يتحقق من خلاله إتمام القراءة للقصة.

- فمن خلال هذا التمهيد يتوجب علينا تحديد تقنيات هذه السرعة في زمن السرد وهي:⁽⁴⁾
1. المشهد: حيث زمن الخطاب مساوي لزمن الحكاية. ففي حالة المشهد يكون هناك حالة من التوازي الطردي بين زمنية السرد وزمنية الحكاية ويتصف بسماحه للمتلقّي بالإحساس بأنه قريب جداً من الحدث والشخص.
 2. الوقف: حيث زمن الخطاب أطول من زمن الحكاية، وفيه يتوقف زمن الحكاية مع استمرار حركة زمن السرد.
 3. التلخيص: وفيه يحدث اختصار لفترة زمنية طويلة بمفردات قليلة ليكون زمن الخطاب أقصر من زمن الحكاية.

(1) الزمن التراجيدي: 35.

(2) البناء الفني في الرواية العربية في العراق: 138.

(3) الرواية والزمن: 336.

(4) ينظر: وجهة النظر من السرد إلى التبشير: 125.

4. الحذف: ويكون زمن الحكاية أطول من زمن الخطاب عندما يعمد القاص إلى حذف أجزاء معينة من الحدث القصصي، دون أن يشير القاص إلى تلك الفترات المحذوفة في أغلب الأحيان وبذلك فإنه أسلوب يتصف بالحرية والمرونة الكبيرة في التصرف حيال الأحداث الداخلية في الحكاية بين حذف وإبقاء لذلك الحدث أو المعلومة داخل الحكاية.

1. المشهد Scene:

فالسّعة في هذه الحالة تحقق حالة من التقابل بين زمنين (الخطابي - الحكائي) إذ (يمثل المشهد أو الحركة المشهدية، الحركة الأساس التي تبني حولها الحركات السردية الأخرى)⁽¹⁾ وفيه قع (التلاقي بين في الحوار- اذ يمكننا انطلاقا منه نبرز بدقة التباطؤ والإسراع)⁽²⁾. ويمكن تتبع ذلك في قصص القيسي من خلال قصة (سفر الجسد الأخير):

- هل ننتظر؟
- وماذا لو لم ننتظر؟
- جذبا لو رأيت وجهي
- وماذا فيه؟
- يشبه وجه الموتى
- اسكت
- لماذا؟ كيف تحدث هذه الصدمة السخيفة؟
- لا اعرف الحياة كلها صدمة
- هل هناك حياة ف الخارج؟
- أما زلت تعيش على الأمل
- ربما... آه أرجوك لا تتكلم.....⁽³⁾

(1) الرواية والزمن: 406.

(2) بحوث في الرواية الجديدة: 102.

(3) سفر الجسد الأخيرة: 101.

فهذا نموذج يتكفل الحوار بتقل الحدث بصورة مباشرة وقرينة من المتلقي، فهو نموذج عن حالة التطابق الزمني بين الخطاب والحكاية. وهناك حالة مشهدية أخرى في قصة (في زورق واحد) إنها من خلال الحوار المنولوجي الداخلي:

قلت في نفسي وأنا انظر إلى هذه الأعداد الضخمة من الكتب... كم من الأيام، والأسابيع، والأشهر، والسنين قضى مع هذه الكتب؟ من أين كان يستلهم هذا الحب العميق للقراءة لساعات متأخرة من الليل؟...⁽¹⁾.

فالحوار الداخلي يتيح المجال لتحقيق حالة التوازي الجرياني للزمن من حيث السرعة أو البطء، لأن هذا الحوار في حقيقته شاغل لمجال محدد زمنياً داخل العمل القصصي وهو نوازي ومساوي لمقابله من زمن الماضي (المعاد) وهذا يعني أن زمن الخطاب = زمن الحكاية المستدكرة.

2. الوقف pause:

وهو يحدث حالة توقف في زمن الحكاية مع استمرارية جريان زمن الخطاب ويحدث ذلك من أجل التحليل أو التفسير وبث المعلومات عن الشخصية أو الحدث أو من خلال وصف مجريات فعالية أو شيء ملفت للنظر. ويمكن تتبعها في قصص القيسي بشكل واضح كما في قصة (الوشق):

زوجي أشهر أخصائي في المدينة بطب العظام. وقد دفعه حبه العشقي لمهنته، ومتابعته الدءوبة، واتصاله المستمر مع كبريات الجامعات العالمية،.... ليصبح بحق واحداً من المبدعين الحقيقيين في عالم العظام وتجييرها...⁽²⁾.

فهنا دلالات نصية (أشهر أخصائي - حبه العشقي - متابعته الدءوبة...) دالة على احتواء النص قدراً واضحاً من المفردات الوصفية من المرأة تجاه زوجها تحقق حالة (الوقف) الكامل للحكاية زمنياً. حيث التوقف هنا حادث معلوماتي عن شخصية قصصية معينة، وهذا يعني أن الزمن الحكائي يوقفه القاص بقصية من أجل إرسال رسالة معينة متسمة بقلدر وآخر من الإشارات الوصفية، في هذا الأثناء يستمر زمن الخطاب بالجريان إلى أن يتم الغاية من الوقف وهو هنا للتعريف والتقديم.

(1) في زورق واحد: 53.

(2) الوشق: 129.

وهذا ما يحدث أيضاً في قصة (مع رجل جامد الوجه)⁽¹⁾.

الرتابة لا تحملها مطلقاً. فالتجارب المشحونة بديناميكية هي وحدها تجعلني أشعر بوجودي، لذلك القي بنفسني في خضمها بعنف لأعيش بهوس. بهذا أتوصل إلى حقائق عدمية مرعبة⁽²⁾.

فالوقف هنا يحدث جرياناً للخطاب وزمنيته بشكل ملحوظ في الوقت الذي يتوقف فيه حكاية وزمنية. فتقدم الملفوظ (الرتابة) لتحمل قدرًا معيناً ومعقولاً من الصفة الزمنية الدالة على الملل المنتج من الزمن المتوقف وهو زمن حكايتي متخيل وبالتالي فإنه ملفوظ وصفي لزمن سابق وحاضر متوقف تحيل المجال للملفوظ آخر (بديناميكية) الدالة على الحركية وجريان الزمن إلى الأمام. فالرابطة الوقفية حدثت عندما توقف الزمن الحكائي بعد انطلاقة زمن الخطاب المليء بالأوصاف (الرتابة، داينمية...).

3. التلخيص SUMMARY :

حيث يحدث حالة إيجاز لزمن طويل بمفردات قليلة فالتلخيص هو المرور بسرعة على فترات زمنية طويلة يجد القاص إنها غير ضرورية وبالتالي أبطأ زمن الخطاب مع استمرارية جريان زمن الحكاية. كما في قصة (هيلينا):

نعم... مضى أكثر من أربعين سنة على مجيئي إلى أمريكا، والغريب في نفس هذه البالوعة المسماة شيكاغو... أيه، مرت الأيام جافة، وكذلك الأشهر والسنين...⁽³⁾.

فهنا نواجه بتلخيص عبر النص السابق المستل من القصة، فالبدء تكون من لحظة الدخول إلى أمريكا والنهاية إلى لحظة الخروج المأمول منها. إذ يقدم التلخيص مدة زمنية من الحكاية ملخصة بالشكل الذي يتضح فيه ظاهرة التلخيص، فالإحساس بالسرعة أحساس نسبي أساساً⁽⁴⁾. فالدالة النصية تتفرد بشكل واضح للتعبير عن الزمن الطويل الممتد لأربعين عاماً وهو الزمن الحكائي، وهو تلخيص مكثف وسريع بشكل واضح بمرافقة المفردتين (أربعين عاماً) ومفردات لاحقة (مرت الأيام... الأشهر...) وهي جميعاً مفردات ملخصة بشكل مكثف جداً

(1) مجموعة سهيل المارة حول العالم: 50.

(2) مع رجل جامد الوجه: 50.

(3) هيلينا: 124.

(4) ينظر: وجهة النظر من السرد إلى التبشير: 126.

للزمن الرئيسي (أربعين عاماً) فالمفردات القليلة القصيرة عوضت عن مساحة سردية طويلة، استعاض عنها القاص بالتلخيص الشديد، وكما في قصة (أوه إنها طيور بآنسة)⁽¹⁾.

لكنني أحس وكأنني سجين... أسبوع وأنا لا أرى سوى المدرسة والبيت... مطر... كل يوم مطر...⁽²⁾.

فالقطة المستلة تبين بداية سابقة (الهطول المطر) واستمراريتها زمنياً إلى لحظة سرد الحكاية، وبهذا يتحدد البداية (منذ) والنهاية (كل يوم)، فالخطاب أقصر من زمن الحكاية، وهو تلخيص للزمن الممتد لأسبوع وهو زمن الحكاية.

ويلاحظ إن استخدام التلخيص هو أقل الأنواع علداً في القصة كتقنيات فاحصة للسرعة. عموماً فإن الكاتب في حالة التلخيص (يقدم لنا... خلاصة نقرأها بدقيقتين... وربما يكون كتابتها قد استغرقت ساعتين، خلاصة لقصة قد يكون شخص ما قد مضى يومين للقيام بها...)⁽³⁾.

4. الحذف Ellipsis:

هنا تميل كفة الزمن طولياً لصالح الحكاية بعد أن يتقلص زمن الخطاب، إلا أن القاص يحذف ما يراه مناسباً من الأحداث، بالإشارة أو دونها، إلى ذلك، علناً أو مضمراً، ولذلك يعتمد القاص إلى استخدام الحذف لتحديد الفترة الزمنية المقطوعة حكائياً. فالحذف قطع لجريان الزمن الداخلي للحكاية وتعويضها بمفردات دالة عليها لا تساوي تلك المقطوعات سردياً إنما توازيها حكائياً كما في قصة (تلال الملح):

بعد تجوال طويل هرب علي بن محمد الخناجر إلى الغلمان، وبعد أسبوع أمرهم بنحر الرجل فوق الحصان، وبقية الفرسان. وفي اليوم التالي لنحرهم. خلت الأراضي البلورية... من البشر⁽⁴⁾.
حيث نجد زمن الخطاب بفعل الحذف الذي مارسه القاص على مساحة الخطاب مع تحديد فترة تلك المقطوعات داخل بنية الحكاية بمفردات دالة (بعد أسبوع...، وفي اليوم التالي...).

(1) مجموعة في زورق واحد: 15.

(2) أوه إنها طيور بآنسة: 18.

(3) بحوث في الرواية الجديدة: 101.

(4) تلال الملح: 173-174.

وفي قصة (أيام مثقوبة) حالة مماثلة للحذف:

وطلع الصباح على المدينة وقد أصابها الدمار. فأخذنا نعمل جميعاً في رفع الأنقاض ودفن الجثث. وبعد ثلاثة أسابيع رحلت ابحت عن -م- فعلمت إنها هربت مع أول قافلة من الغجر، فانطلقت ابحت عنها⁽¹⁾.

فالقيسي يعتمد في حذفاته تصريحه بالزمن المحذوف من ناحية طول الفترة (المقطوعة)، فالإشارة إلى الانتقالات الزمنية تتم بسرعة وصراحة غالباً، وهذا يؤدي إلى ديمومة جريان الزمن بشكل صريح وإن انتهت المساحة الزمنية الخاصة بالخطاب والحكاية معاً، فبطلي قصتي (تلال الملح وأيام مثقوبة) مستمران في الفعلية لأن القاص جعل نهاية قصتيه مفتوحة لكافة الاحتمالات. ما سبق يتضح لنا إن القيسي قد استخدم أغلب التقنيات الزمنية المستخدمة في القصة وهو تنوع زمني مكثف فالنصوص تشكلت زمنها من خلال الماضي والحاضر والمستقبل وباستخدام أساليب الارتجاع الفني والاستباق فيما يخص زمن الحكاية وآليات تحديد السرعة الزمنية داخل القصة بركنيه الخطابي والحكائي.

ثانياً: المكان

يحتل المكان بعداً مهماً في قصص جليل القيسي القصيرة، فهو الإطار الذي يتفاعل فيه الأبطال ويتعرضون لمخاطر وجودية، فالمكان عند القاص يحوي كل العناصر المتداخلة من خير وشر، فهو المجال الحيوي الذي يحوي ويؤطر فعاليات الحكاية بصورة تجريدية، لا محمولاً لصفته الطبوغرافية المظهرة على الخريطة، تعيش عليه الشخصيات، بل هو مدلول أوسع من ذلك، فهو الاحتواء الكلي للمجموع، والذي ينسحب في علاقاته بالشخصيات بأبعاد فنية وفلسفية كامنة، مما يحوله إلى عنصر متفاعل وحي ويؤدي إلى أن يغدو المكان كما يقول حميد الحمداي (دلالة تفوق دوره المؤلف كديكور أو كوسيط يؤطر الأحداث أنه يتحول في هذه الحالة إلى محاور حقيقي ويقتحم عالم السرد محرراً نفسه من أغلال الوصف)⁽²⁾.

(1) أيام مثقوبة: 111.

(2) الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ الذهنية: 72.

لقد تعددت تصورات الباحثين للمكان كمفهوم مادي وميتافيزيقي، فهو (المساحة ذات أبعاد هندسية أو طبوغرافية تحكمها المقاييس والحجوم ويتكون من مواد)⁽¹⁾ وهو (الإطار المحدد لخصوصية اللحظة المعالجة والحدث لا يكون في لا مكان بل أنه في مكان محدد)⁽²⁾، وبهذا فإن المكان هو المساحة الواقعية أو التخيلية الذي تتفاعل فيه جميع عناصر الوجود العام من إنسان وحيوان ونبات وجماد والتي تشغل حيزاً من فراغ. فالمكان يقوم بعملية احتواء كامل للعناصر ضمن مساحة معينة. وهذا يقودنا إلى عنصران يقومان بتألف في المكان وهما الأرض – الأشياء.

الأرض: وهي الكيان الواسع المحدد الذي تدور عليه الفعاليات الإنسانية وغيرها وهي (موطن الأحلام الأولى)⁽³⁾، وهي التي تفتح الآفاق الواسعة للتأمل المشروط بالعمل⁽⁴⁾، لهذا كان هذا التأمل يخلق دائماً حالة إحساس عميق بالتملك والحياة والوجود الإنساني الأصيل، فهو كإحساس أولي (حسن أصيل وعميق ف الوجدان البشري وخصوصاً إذا كان المكان هو وطن الألفة والانتفاء والذي يمثل حالة الارتباط البدائي المشيمي برحم الأرض – الأم)⁽⁵⁾.

مثل هذا الإحساس الأصيل الذي يترسخ في ذهن ووجدان الإنسان يجد صداه الواسع من خلال تحوله إلى فكرة كونية عظمى يؤدي إلى خصوصية للداخل على الخارج، وبهذا نكون أمام قطبين يمثل أولها الداخل والثاني الخارج، فالأول له ميزة الانصهار والفهم كونه يعيش داخل هذا (الرحم) والثاني يفتقد إلى هذه الميزة الهامة، مما ينشأ عن طريق هذه الجدلية والعلاقة التشكل الصيغي المظهري للمكان القصصي التخلي⁽⁶⁾. ليتحول المكان كأرض إلى مجموع كلي متناغم وتناسق بصورة معبرة تتسم بسمة الخلق والسحر.

الأشياء: إذا كان هناك بعداً للمكان وهو البعد المساحي المحدد (الأرض) بغض النظر عن السعة أو الصفات الفيزيائية والهندسية الأخرى، فإن لهذا المكان بعداً آخر يجب أن يحويه ذلك

(1) جماليات المكان، اعتدال عثمان/ مجلة الأقلام/ العدد 2 سنة 1986: 76. (يكرر اسم المؤلف لوجود مصدر بعنوان مماثل لمؤلف آخر).

(2) القضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا: 152.

(3) مواقف في المكان، ياسين النصير/ مجلة الاقلام العدد 10 سنة 1984: 34.

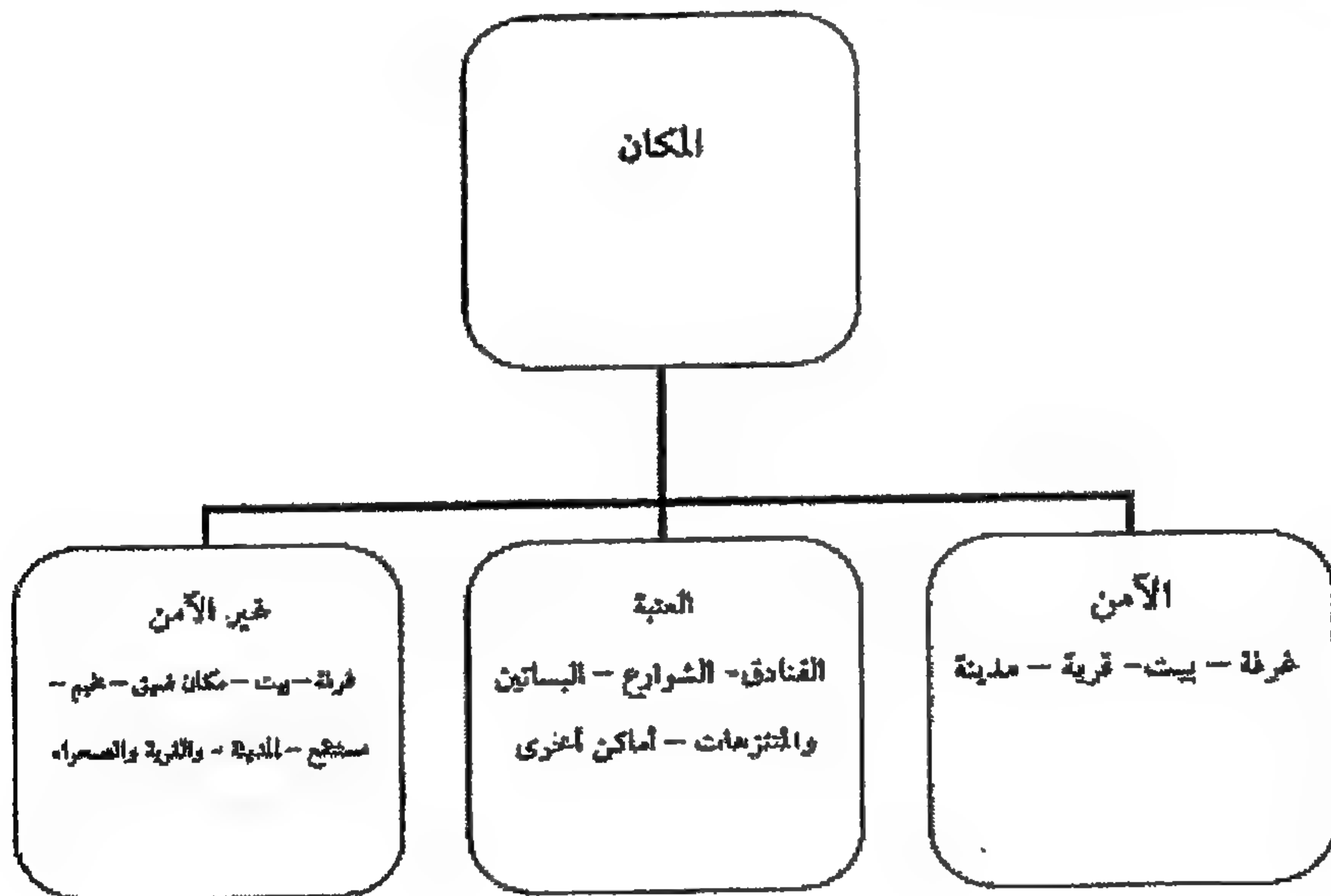
(4) ينظر: نفسه: 35.

(5) جماليات المكان، اعتدال عثمان: 77.

(6) ينظر: جماليات المكان، اعتدال عثمان: 79.

الأرض وهي الأشياء، فإذا اعتبرنا الإنسان شيئاً من الأشياء، وهو اعتبار افتراضي ليس إلا بسبب إشغاله لمساحة عيانية ملموسة، فإن هذا الإنسان هو الآخر (الشيء) الوحيد المتحرك الذي ينتج فهو يحمل صفة التفكير والتدبير دون سائر الموجودات في هذا المكان من حيوان ونبات وجماد.

لذا كانت هذه الأماكن متعددة فهي تمتد من اعتبارات معيشية كالبيت والغرفة والمخيم وغيرها، ولهذا كانت أماكن معيشة الإنسان، هي أماكن الإحساس الأول بالوجود (الأماكن التي عانينا فيها من الوحدة، والتي استمتعنا به ورغبنا فيها وتألفنا مع الوحدة فيها، تظل راسخة في داخلنا، لأننا نرغب أن تبقى كذلك. الإنسان يعلم غريزياً أن المكان المرتبط بوحدة مكان خلاق)⁽¹⁾. لذلك فإن دراسة المكان في قصص القيسي يتم تناوله من خلال تحقق (درجة الأمان) ومن ثم التغلغل إلى تفرعات المكان في القصص وذلك بالنظر لتنوع الشدائد الحاصل للمكان مادياً واعتبارياً وكما هو موضح في المخطط الآتي:



(1) جماليات المكان، جاستون باشلار: 47.

أولاً: المكان الآمن

وهو المكان الذي يجمع كل العلاقات الحميمة و الايجابية التي غرست في اللاوعي الإنساني والذي (نعود إليها في أحلام الليل)⁽¹⁾، فهو يملك حواسنا ويجعل تصرفاتنا الخارجية تنقاد إليه، فالمكان الأليف هو كل مكان يجعلنا نحس بوجود ايجابي للحياة، بغض النظر عن سعتها وموقعها الجغرافي. وهو ينقسم إلى ما يأتي:

أ. الغرفة:

وهي إحدى الأجزاء التي تشكل من تجمعها صورة البيت. كموجود كلي قائم يتصف بشكل هندسي معين. إن هذا المكان (الغرفة) يعد دافعاً مهماً للإحساس بالعزلة عن العالم الخارجي بحيث يؤدي إلى تحقيق حالة من الحب والتآلف، فالغرفة هي المكان المغلق الثاني بعد خروج الإنسان من رحم الأم وبهذا يتحول المكان (الغرفة) إلى وسط حيوية تنسجم فيها الشخصيات⁽²⁾ ليظهر فيه البعد النفسي المترتب على ذلك حيث نجد مثل هذه الغرف الآمنة في قصص (فويبا، توهج بلازما الخيال، فتاة مجدولة بالضوء) وغيرها، وقد خرجت جميع هذه القصص بقاسم مشترك واحد وهي فكرة الوحدة والعزلة الألفية الاختيارية المحققة لرغبة قديمة في الابتعاد عن الألم المنبعث بالاحتكاك بالعالم الخارجي.

ففي قصة (فتاة مجدولة بالضوء) يصف الراوي (البطل) غرفته:

بيتٌ فيه ثلاث غرفٍ، وصالون، واشغل في هذا البيت الصامت صمت الدير اكبر الغرف، وأعيش وحدي في عزلة صماء، واقرأ، واكتب، وأدون أحلامي كل صباح، واستمع إلى الموسيقى، واشرب بعد الحادية عشر ليلاً كأساً، وأرواح في خيالات جميلة، وأتذكر أصدقاء أعزاء، وصديقات كنت أحبهن ذات يوم...⁽³⁾.

فالغرفة كمكان تحمل دلالتها الخاصة فهي مكان منغلق محدود تشكل بديلاً يفرض نفسه بسلاسة وألفة عن الخارج الذي يسبب الألم والخوف. وهكذا يغدو المكان في هذه الحالة، جزءاً قريباً فعالاً ومكملاً للشخصية الإنسانية تحقق تطلعاته في الامتلاك البسط.

(1) جماليات المكان، جاستون باشلار: 47.

(2) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: 154.

(3) فتاة مجدولة بالضوء: 5.

ب. البيت:

إن البيت هو موطن الحرية والحركة الأول قبل الانطلاق إلى العالم الخارجي، فالغرفة لا تحقق بمحدودية مساحتها الحرية الكافية في حركة الشخصية وبالتالي فهو (من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية، ومبدأ هذا الدمج وأساسه هما أحلام اليقظة)⁽¹⁾ التي تعبر عن تطلعات الشخصية الإنسانية المشروعة (فبدون البيت يصبح الإنسان كائناً مفتتاً)⁽²⁾.

وهكذا يتحول البيت إلى كائن حي آخر يمتلك خاصية البث من خلال أمواج الطمأنينة المتحققة داخله والاستقبال من خلال ظاهر التفنن الإنساني في إسباغ لمساقته الفنية على هندستها حيث البيت موقع استقبال دائم وحنون الإنسان (فالبית ليس إلا الأرض المخصصة بنا فهو يحتوينا، وينام فينا وفي الوقت نفسه يمثل الأرض أي تحويل بقعته الصغيرة إلى كون شامل وبالتالي نخلق الفتنة في هذا البيت كما لو كنا نخلق هذه الألفة في العالم كله)⁽³⁾ ليتحول في النهاية إلى موطن الأسرار الخاصة التي نرغب باحتفاظ بها ضمن قوقعته الخاصة.

ومن بين القصص التي تناولت هذا الجانب قصص (سمكة طرية، مريم، في زورق واحد). فالبیت في هذه الحالة إن كان مصدر الهام للسعادة الإنسانية، إلا أنه يتميز بمرونة كبيرة إذ يغدو أيضاً موقعا للتأمل والتذكر لأن (في الخارج كل شيء يتجاوز القياس)⁽⁴⁾، فهو في حقيقته (أحد أهم الأشياء.... ويعتبر بالنسبة للمكان الإطار الاجتماعي الأوسع)⁽⁵⁾، حيث يكون البيت في القصة الأولى مكاناً خاصاً يفاً تمارس فيه الشخصية القصصية فعاليتها الجسدية الخفية.

الباب الخارجي مفتوح، وباب الصالون مفتوح يعني أنها في البيت حتماً كانت أبواب الغرف الأربع على طرفي الصالون موصلة، وثمة أربع قوي يغسل امتداد الصالون قلت لزميلي: - اعتقد أن السيدة تعيش لوحدها،...

(1) جماليات المكان، جاستون باشلار: 44.

(2) نفسه: 44.

(3) مواقف في المكان: 36.

(4) جماليات المكان، جاستون باشلار: 252.

(5) موقف في المكان: 37.

أعطيت السمكة لزмили، وسرت على رؤوس أصابعي بخفة. وانتابني فضول أن أبرك أمام باب سمعت خلفه صوتاً خفيفاً... انحنيت وبركت برفق وأخذت أحرق من خلال ثقب المفتاح كانت الغرفة كبيرة جداً. وفي لحظات رأيت السيدة... وهي تداعب كلباً ذنباً كبيراً يغنج...⁽¹⁾.

وفي قصة (مريم) يصبح البيت مكاناً أليفاً لاحقاً رغم وجود سمة الفوارق الطبقية: ذات صباح صيفي جميل كنت جالسا في ظل الجدار، مع عدد من أصدقائي... أشارت إلى مريم من بعيد أن اذهب إليها... انتابنا جميعاً خوف شديد، لأنه لا يوجد في الحارة كلها من لا يهاب أسرتها، ووالدها المتغطرس... من كان يجرؤ الاقتراب من ذلك البيت؟⁽²⁾.

فالبيت هنا هو القصر النيف الجميل الذي يغدوا فيما بعد مكاناً آمناً محيياً لأنه يضم لقاء بطلي القصة (جمال - مريم).

وفي القصة (في زورق واحد) تتطور النظرة إلى البيت ليصبح المكان الآمن الوحيد بعد الصدام الأول مع خارج أنتج عنه الفجيرة فكان العودة إلى القوقعة الأولى (البيت) مكاناً آمناً تلوذ به الشخصيات في القصة للتعبير عن آلامها واحباطاتها:

ملاً تشيخ والدتي البيت الصامت، وبهدوء رحت أنا الأخرى في بكاء حار ومخنوق، كان البكاء شيئاً نادراً، بل لا وجود له في بيتنا... بعد غياب سعيد دخل البكاء مثل الطيف⁽³⁾.

فالبيت وإن كان مصدر الهام وسعادة فانه أيضاً يتحول إلى مكان للتأمل والتذكر.

وإذا كانت هناك غرفاً تشكلت منها البيوت على مساحات صغيرة في المكان (الأرض) فإن هذه البيت لا بد أن يكون قد اتخذ لنفسه احتلالاً للأرض الصغيرة المساحة، بعد أن وجدت تجمعاً سكانياً وعمرانياً مماثلاً على اعتبار أن الإنسان كائن اجتماعي بطبعه، وبالتالي فهو بحاجة ماسة إلى الإحساس بالجماعة من حوله، وهذه الجماعة لا تجتمع في بقية مكانية معينة إلا وتشكل لنفسها تجمعاً ذات طابع عمراني خاص والتي جاءت في قصص القيسي في المكان الآمن من خلال (القرية - المدينة).

(1) سمكة طرية: 47.

(2) مريم: 174.

(3) في زورق واحد: 58.

جـ- القرية:

القرية كمكان آمن قليلة الورد في قصص القيسي، فالقرية عنده في هذه الحالة مكان للراحة من الضغوطات النفسية الواقعية في الإطار المديني العام. وعند تتبع وجودها في القصص نجدتها في قصة واحدة وهي قصة (مريم)، حيث التعبير عن القرية يداخله عنصر الوصف الذي هو (من أهم الأساليب في تجسيد المكان)⁽¹⁾، وهي عبارة عن وصف للأشياء ونوع من التصوير الفوتوغرافي المباشر لعناصر ومكونات العنصر المكاني من خلال الوصف المنولوجي الداخلي: وذلك الأسبوع الحافل بامتطاء الحصان، والسباحة، والجري وراء الخرفان، وشرب اللبن الرائب والإفراط من أكل الزبدة، ومراقبة قطعان الماشية وهي تعود عند المساء... لم أفكر بمريم سوى مرتين...، لأنني مثل أي صبي بهرتني القرية،...⁽²⁾.
أو من خلال الوصف عبر الحوار:

- بصرحة كنت سعيدا

- جميل ماذا رأيت... كلمني؟

- سبحت في ماء صاف... كل يوم كنت أسبح... ركبت الحصان... قضيت نصف نهار مع الرعاة... اصطدت كثيرا من الأسماك...⁽³⁾.

وبهذا فالمكان الآمن (القرية) هو اقتراب بين صورة واقعية أرضية وأخرى متخيلة يوتوبية، حين تتشكل وتمتزج لتخرج على شكل سلسلة صورية جميلة، ليتحول البعد المكاني الأليف إلى بعد معلوماتي يتحقق فيه حالة من المفاضلة بينها وبين المدينة.

د - المدينة:

تعد المدينة الآمنة من الظواهر الموقعية الشائعة في قصص القاص التي تكون لها أهميتها، حيث للمدينة عند البطل مكانه الرمز المتصاعد المرتبط فكره الخاص الباحث عن المدينة (البديل) المحققة لخلاص الإنسان⁽⁴⁾، فهي مكان يوتوبي أرضي، ويمكن القول أن القيسي مدني التوجه

(1) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: 157.

(2) مريم: 181.

(3) مريم: 182.

(4) بنظر: المدينة في القصة العراقية القصيرة، رزاق إبراهيم حسن 89.

حيث يحتل وجود المدينة في قصصه الغالبية العظمى منها كما سنين ذلك لاحقاً في الإحصائيات المكانية في الجدول رقم (1).

إن دراسة المدينة في قصص القاص تين حالة من الصراع الخفي بينها وبين القرية ، ووجود سوء الفهم المتبادل بينهما الذي يمس النظرة إلى الإنسان وقدراته وقيمة هذه النظرة التي لا يتفرد بها القيسي وحسب بل يشاركه به الكثير من الكتاب⁽¹⁾، وسيوضح ذلك أكثر عند دراسة المدينة المعادية. إلا إن دراسة المدينة الآمنة توصلنا إلى استنتاج مهم عن قصص القيسي وهي:

إن وجود المدينة الآمنة لا يظهر من خلال المدينة العصرية الحديثة ، وإنما من خلال قصصه الأسطورية الخيالية، لأن رأي القاص عن المدينة يسوده السلبية كمكان (معادي) على الرغم من كونه مدني بتوجهه العام ، وهذا يكشف لنا عن وجود (عقدة المكان) حيث لا يجد المكان الآمن الحقيقي عياناً بل يستعيده من الخيال المتسم بالصورة والأفكار اليوتوبية.

إن ظاهرة العقد المكانية هذه تتجلى في (الانعزال العذب) الذي يفضل القاص لذلك فانه من عزله تلك اخذ يرسم صورة المدينة الفاضلة كحالة عمرانية خاصة به.

وعند مراجعة قصصه نجد ذلك في قصص (ملكة الانعكاسات الضوئية، نيدابة، مملو، اللازمي، وجبة اسباغتي مع تتورتو...).

ففي قصة (ملكة الانعكاسات الضوئية) يبرز المكان التاريخي القديم (بابل) كمدينة ومركز حضاري عريق:

كانت السهول خضراء تتوامض، والظلال السوداء ترتمي في الوهاد، وتلمع الدروب، ومن بعيد في جهة الشرق تلول خضراء من الحقول، وعشرات الآلاف من الرجال والنساء، والشباب والشابات، يرددون بصوت كورالي جميل:

أرض دلون مكان طاهر

أرض دلون مكان نظيف⁽²⁾

وفي قصة (نيدابة) يكون للمدينة (آرنجا) حضورها المميز

قالت: تلك هي مدينة آرنجا الساحرة... مدينة الأحلام والأوهام... أنها زهرة تشرق عليها الشمس إلى الأبد... هفت قاتلاً:

(1) للزيادة عن نظرة الكتاب إلى العلاقة بين المدينة والقرية ، ينظر: الريف في الرواية العربية: 179.

(2) مملكة الانعكاسات الضوئية: 29.

- آه.... كركوك... مدينتي....

- يا لنيران بابا كركر... لها المجد... وتلك القلعة الخالدة

- أنت تعرفين مدينتي؟

- مثل أية آلهة، أو اله، اعرف كل شبر من وادي الرافدين

- أخرجت قصبا جميلا وعزفت لا تعشق يا صديقي بجنون

- دائما أعشق باعتدال...⁽¹⁾

بينما في قصة (وجبة أسباغيتي مع تتورتو) يأخذنا القيسي في رحلة موقعية إلى بلاد أجنبية بأجواء خيالية تلك هي مدينة (البندقية) الإيطالية في زيارة إلى الرسام (تتورتو)*:

عندما خرجنا من المطعم واجهتنا فرقة موسيقية وشابات يرقصن على إيقاع مثير

قلت للفنان: منذ دخولي البندقية والحفلات الموسيقية، والغناء والرقص مستمر، والناس

دائما في الشوارع لماذا؟

أجابني الرسام وهو يسير بخطوط قصيرة: إن منازل معظم البندقيين ضيقة لذا يغادرونها ليتنزهوا.... أما احتفال اليوم فشي ساحر وعظيم

لماذا؟

- انه احتفال زواج البندقية إلى البحر الادرياتي...⁽²⁾

ثانياً: العتبة؛

وهي مجموعة الأماكن العابرة الانتقالية من الآمن إلى غير الآمن أو بالعكس فهي إما أن تكون محطات وسطية ثابتة أو مؤقتة كالغرف داخل الفنادق أو المخيمات أو ممرات وطرق تنقلنا من وإلى الآخر.

فالمكان الوسطي (العتبة) لا يخلقه القاص من وحي تداعيات اللحظة بصورة مجردة، وإنما تأتي ترجمة عن واقع معين يفرض نفسه على القاص وتخيلته. فالعتبة على هذا تمتلك مساحة انتشارية واسعة في قصص القيسي وهي:

(1) نيدابة: 63.

(*) تونتورتو: من أساطين الفن في عصر النهضة، رسام ايطالي من البندقية آمن بان الألوان الزاهية البراق أبعث على المرح والابتهاج. ينظر: عباقرة الفن وأعلام مدارس الفن المعاصر: 49.

(2) وجيه اسباغيتي من تتوري: 54.



أ. الفنادق:

وهي أماكن مؤقتة يختارها القاص لأبطاله تعبيره عن علاقات سريعة يكتنفها التغطية والإخفاء الذي يفرضه الواقع الاجتماعي العام كما في قصص (هو، هي، هو)⁽¹⁾ و (حتى القطط)، عندما يحتاج الواقع النفسي إلى ما يدعمه مكانياً فوجد في الفندق مكاناً مناسباً للفعاليات الإنسانية التي لا تجد متنفساً طبيعياً.

قال في نفسه: ثلاثة أيام؟ أوه، اتسمي هذه عطلة؟ تخيل الشارع الوحيد الذي طرقه مرات عديدة، والمقهى التي جلس فيها بحس مخمور لتصف نهار... توقف عن مخاطبة نفسه، ودقق بصره في الغرفة، امتعض من جوها، وحجمها الصغير، وضوء المصباح الكامد، بحث عن النادل. لم يجده. صرخ عليه وقال: ينسل مثل الأقعي، لم يعجبه في الغرفة سوى التقويم. ووجه الفتاة... كانت غرفته الأولى فيها أضواء جميلة تريح الأعصاب... وقال في نفسه: كلب... لماذا غير غرفتي؟ إلا أدفع مثل البقية؟...⁽²⁾

وفي قصة (حتى القطط) يصبح الفندق مكاناً طارئاً مميزاً:

ارتاحت لصوته الخافت، واحتضته، وقالت في نفسها: سأخبرك عن الستارة وللحظات استمعاً لا شعورياً لا أصوات نزلاء الفندق، ورنين أجراس الغرف، ووقع الأقدام...⁽³⁾

ب. الشوارع:

وهي غالباً ما تأتي سلبية معادية لتعبر عن رحلة الانتقال من حالة إلى أخرى فباستثناء بعض القصص الأسطورية التي تكون الشوارع فيها أماكن للرقص والاحتفال كما في (اللازمي، وجبة اسباغتي تتورتو). فإن القصص ذات الأجواء والفعاليات الغرائبية والمعبرة عن عنف يتعرض له الإنسان، تعبر عن حالة هياج واستفسار عند الناس ومحاولات للهروب من الخطر القادم كما في قصة (الشوارع الأخرى أيضاً).

(1) مجموعة زليخة البعد يقترب: 66.

(2) هو، هي، هو: 66-67.

(3) حتى القطط: 79.

أن ترى طفلاً يرتطم رأسه بإسفلت الشارع ويتلوى كالذبيح، أو امرأة شابة تقع وتحتضن الإسفلت. وان ترى أناساً كثيرين، من جميع الجهات يهربون مذعورين، كما كانت الأصوات المختنقة تنبث في الشوارع، وفي الأزقة والجدران...⁽¹⁾.

كما يكون لهذه الشوارع صفة فضلاً عن الموت الناجم عن خطر مجهول وضيقها المساحي وهو الزحام الشديد وكمون الخطر واستمراريتها (كما في قصة (البانيو)⁽²⁾).

كانت الشوارع مزدحمة. وأدركت عندما أفرط المارة بالتحديق ألينا أن لا أهمية لأي عمل من الأعمال... كانت ما زالت تبكي وتطرد الصغار... وتزجر الرجال الذين اندفعوا للتحديق إلى وجهي...⁽³⁾.

وهكذا يكون الشارع حاملاً لتعبير أشاري عن انتقال من الزمكاني العذب الجميل إلى الضد تماماً وهي رحلة محفوفة بالمخاطر والعنف.

جـ. البساتين والمنتزهات:

وهما مكانان عامان يشتركان بصفة الطبيعة الخلابة والجمال وتحقيقها للراحة النفسية عند الإنسان. إلا أن استخدام القيسي لهما اختلف بشكل واضح، فقد ارتبط استخدام الحقول والبساتين بالصفة الايجابية التامة فهي فضلاً عن كونها مكان راحة واستجمام فإنها نقطة انطلاق إلى العوالم الخيالية كما في قصص (أحلام الفارس الحزين دونكي خوتا) و (طقس الدوامات الهادي)، ففي قصة (أحلام الفارس الحزين دونكي خوتا) يكون البطل في مواجهة رحلة إلى المجهول (قصة خيال علمي):

اعتاد (م) أن يخرج مرة أو مرتين في الأسبوع في أيام الربيع إلى ظاهر البلدة، ومعه رواية أو مسرحية ويتجه بامتداد الطريق الرئيسي إلى قرية صغيرة.. كان (م) يحس بروح الربيع... ذات مساء، وبعد أن أنهى قراءة الصفحات المائة الأخيرة من رواية دونكي خوتا دي لامشا، ترك القرية مشياً وظل لمسافات طويلة يفكر بإحزان وأحلام... دونكي خوتا... ورأى جسماً أسطوانياً الشكل فوق رآه من خلال ضباب شفيف...⁽⁴⁾.

(1) الشوارع الأخرى أيضاً: 9.

(2) مجموعة سهيل المارة حول العالم: 57.

(3) البانيو: 61-62.

(4) أحلام الفارس الحزين دونكي خوتا: 31-32.

أما المتنزهات العامة فإن توظيف القاص للمكان جاء على عكس البساتين فهي أماكن تأمل وتفكير وتدبر منطلقاً من واقع مأساوي، كما في قصة (تذكرني مع شوبرت):

وضعت عدة - سندويجات - وثلاث علب بيسي وفي الحادية عشرة دخلت المتنزه الذي كان خالياً، وصامتاً إلا من زقزقة العصافير...⁽¹⁾

فهنا يجرد القيسي المكان الجميل من صفته المظهرية الخارجية ليأتي بملازم جديد وقوي يطغى على صفات المكان الخارجية وهو التخطيط للانتقام من قاتل مثقف.

أماكن أخرى: وهي مجموعة أماكن تأتي الإشارة إليها مقتضياً في القصة وهي تتنوع بين جيب البنطال والآت لحفظ النقود في قصة (أنا لمن وضد من)⁽²⁾ والجنة والنار وقيام الساعة في قصة (اسطوانة الزمن) أو من على خشية المسرح في (صوت المطر الخافت)⁽³⁾ أو من داخل الكتاب في قصة (انجليكو). ففي قصة (أنا لمن وضد من) تتحدث قطعة نقدية:

أنا لغز كبير أحياناً... وبسيط مثل بديهة يفهمها الطفل في الرابعة من عمره، يمسلني البعض برقّة مثلما يمسل العاشق لحم حبيبته ويسكر بالشبق. لكنني في الوقت نفسه منبوذ كبير ولعين... لا يوجد من هو أكثر شهرة ومجداً مني... اكتشفني الإنسان بحكم الضرورة ليتعذب بي، وليسعد أحياناً. قبل أسبوع خرجت من المعمل... المكائن عاملتني بقسوة، وضغط... استلمني الرجل السمين برقّة، ومسلني مع شلة من أبناء جنسي... ثم أقحموني في جيب سترته... كان الجيب مظلماً يفور برائحة القماش المبلل والغبار...⁽⁴⁾

وفي قصة (صوت المطر الخافت) يتحدث البطل عن نفسه من على خشبة المسرح:
ظل لساني يتضخم في فمي على نحو غريب. وشعرت به كأفعى تريد النفاذ إلى حلقومي
ظل الرجل يلح علي بالكلام...
الجمهور ينتظر، أيها السخيف. هل نسيت دورك؟...⁽⁵⁾

(1) تذكرني مع شوبرت: 101.

(2) مجموعة في زورق واحد: 3.

(3) مجموعة سهيل المارة حول العالم: 118.

(4) أنا لمن ضد من: 3.

(5) صوت المطر الخافت: 118.

ثالثاً : المكان غير الآمن (المعادي) :

وهو المكان الذي يجتمع فيه كل الصفات السلبية التي تجعل الإنسان نافراً عنه وساعياً للتخلص منه. فهو مكان الخوف والعنف وانعدام الأمان الراحة. ومن الملاحظ على قصص القيسي أن قرابة نصف عدد الأماكن معادية ويتنوع كما يأتي:

أ. الغرفة:

إن الغرفة بعالمها الضيق المساحة تشكل حالة احتواء قسرية لتطلعات البطل فضلاً عن كونها عنصر ضغط نفسي وجسمي يحد من قدرة الإنسان الحركية، وهي البديل المفروض عن العالم الخارجي الذي يحلم به البطل والذي يكون هدفاً لتفاعله بعكس العالم المضغوط المصغر الذي يؤدي إلى التراجع والضعف.

فالجرفة غير الآمنة هي صورة من الزنزاعة التي (لا تعطي نفسها للحدس الهندسي، بل هي إطار صلب للوجود السري)⁽¹⁾. الذي يحد من انتماء الإنسان إلى جماعته أحياناً وعمل من شأنه ظهور الإحساس الشديد بالغربة المكانية كحالة قسرية تطيح بالآلفة المتحققة في الخارج الواسع. ومن القصص التي تناولت هذا الجانب قصة (تذكرني مع شوبرت):

أدخلني الهيكل إلى غرفة طينية صغيرة فيها نافذة واحدة وسرير خشبي عتيق... كانت الغرفة أكثر كآبة، ويؤسا من تلك الغرفة المظلمة التي تنقلت فيها مع مهيار القادري⁽²⁾. وفي قصة (ثلاثة تلال من الجراد) حالة مماثلة:

حقاً من نحن؟ ماذا نفعل هنا؟ أي شيء يراد منا. وإلى متى سنبقى هنا؟... كنا جميعاً في دهشة غريبة... ونتحسس الجدار الطيني بياطين أيدينا⁽³⁾.

وهكذا تتحول الغرفة من مجرد مكان بشكل هندسي معين إلى جهة ضغط وصهر للإنسان بعد أن يخلو من النوافذ والأبواب بصورة مقصودة أو يتم تضيقها إلى أصغر حجم ممكن،

(1) جاليات المكان، جاستون باشلار: 251.

(2) تذكرني مع شوبرت: 114.

(3) ثلاثة تلال من الجراد: 18.

فالأبواب والنوافذ تحقق (فتح الأعماق القصوى والرغبة في قهر الوجود المتكتم)⁽¹⁾ وبدون وجودها تحدث حالة من العزل القسري التام عن الخارج.

ب. البيت:

يمكن تحديد مظاهر البيت غير الآمن من أنه ذلك البيت الذي يكون التهديد فيه قائماً بأية صورة أو شكل، فالباب والحائط والسقف والشباك وحتى الأرضية مواطن قلق وريبة عند البطل، لذلك كان وصول التهديد إلى مكان الوجود الإنساني الأول وموطن المعيشة والإحساس بالدفع، يعد نتيجة خطيرة لتفتت قيم حقيقية، وعند تتبعها في القصص كنموذج غير آمن نتخذ قصة (أوه إنها طيور بائسة) مثلاً لها:

كانت الساعة تشير إلى الرابعة عندما وصلت إلى البيت... كانت ستارة النافذة التي تطل إلى الخارج مزاحة... وبحيث في جيب معطفها عن المفتاح. ما أن عثرت عليه حتى رأت عماد من خلال زجاج النافذة في الصالون وبندقية صيد زوجها بيده... أطلقت صرخة صماء...⁽²⁾ فالتهميد على وجود الإنسان داخل البيت يتحقق أحياناً من خلال بندقية يلهو بها طفل، ليشير القاص بذلك إلى أن استمراره بقاء أبطاله بالحياة معلق بخيط رفيع قابل للانقطاع بشكل مفاجئ في أية لحظة.

ج. الأماكن الضيقة:

وهي الأماكن الاعتصامية (حركياً) بضغطها النفسي الحاصل حيث العالم كيان مضغوط جداً ليقى خطر الموت قائماً باستمرار لتحديد بذلك علاقة جديدة بين المكان والمعنى أو الجلالة وهي (ليست دائماً علاقة تبعية وخضوع، فالمكان ليس محايداً أو عارياً من أية دلالة محددة، فهو يساهم في خلق المعنى بل يتحول إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم)⁽³⁾.

ومن القصص التي تناولت المكان الضيق المحصور قصة (سفرة الجسد الأخير): كان يعرف هو أيضاً إنه سينطفئ عما قريب... وكان يعرف كذلك إن كلماته المتقطعة والمغلقة بحنان فوار تنطفئ، هي الأخرى في ذلك الخير الخائئ. لم يقطع الغبار الذي كان يشبه

(1) جماليات المكان، جاستون باشلار: 246.

(2) أوه إنها طيور بائسة: 20.

(3) الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ الذهنية: 74.

ستارا من الرذاذ عن الوقوع علينا... حولنا الغبار إلى شبحين بلون التراب... إنها الحقيقة دامية أن يعرف الأسنان...، وبوعي...، إنه سيضاجع الموت...⁽¹⁾.

فالمكان الضيق يبعث في النفس النفور والخوف والارتباك، وقد يؤدي التواجد الدائم فيه إلى اكتشاف سمات وظواهر مكانية ونفسية جديدة خفية، وكذلك الأمر بالنسبة للمكان الواسع جدا، ليقى الحكم عليه مرتبطا برؤية الكاتب وقدرته التوضيفية⁽²⁾.

د. المخيمات:

يُعد المخيم ذلك المكان الهش المعرض للتداعي والسقوط والواقع ضمن إطار مساحي أوسع منه بكثير كالمدينة أو الصحراء وهي بهذه إشارة إلى هشاشة الجدار الذي يفصل الناس عن بعضهم البعض بحيث تغدو الفعاليات المتسمة بالخصوصية في قائمة الانكشاف والعراء.

كما إن المخيم الذي هو من نوع (العتبة) أي المحطة الانتقالية في الأصل نجده يتحول في قصص القيسي إلى مكان دائم بمساحة زمنية قد تصل إلى عدة أجيال. ومن القصص التي تناولت ذلك قصة (الطيور المهاجرة غربا تأخرت): تركت الخيمة... كان الجو بارداً. سرت إلى مسافة طويلة. تأملت الأضواء الكافية في الخيم. ياله من سجن كبير...⁽³⁾.

ففي حياة المخيمات يتساوى الداخل مع الخارج لأن الجدار الرقيق الذي يفصل بينهما ليس قادراً على الاحتفاظ بخصوصية كل جانب على الآخر.

هـ. المستنقعات:

وجاءت في قصص القيسي من خلال قصته الأسطورية (نيدابة) وقصة (تلال الملح). حيث حملت في الأولى رؤية ملحة في تعرف بطل القصة إلى عوالم بلاده:

قررت أن أحقق حلماً طالما تاغى خيالي بالحاح غريب وهو أن اذهب إلى الأهوار لكتابة بحث طويل عن ذاك العالم الغامض، عالم غابات القصب والهور الضارب في عمق التاريخ...⁽⁴⁾.

بينما في قصة (تلال الملح) هي بقعة تسود فيها الاستغلال الجسدي:

(1) سفرة الجسد الأخير: 100.

(2) ينظر: الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ الذهنية: 73.

(3) الطيور المهاجرة غربا تأخرت: 157.

(4) نيدابة: 50.



كان حزيناً إلى درجة جاهد ألا يذهب لرؤية المستنقعات والمستطحات المائية والأراضي الملحية، وأجساد الغلمان السود التي جلبت له الكثير من القلق...⁽¹⁾.

المكان من حيث القيمة الحضارية وتداعياتها النفسية:

1. المدينة: إن التعبير عن المدينة المعادية في القصص له علاقة قوية بإحساس القيسي بالاكْتئاب من أجواءها المعاصرة المليئة بالاختناقات الحياتية والإخفاقات النفسية، وعلى الرغم من أن القاص مدني بطبعه إلا أنه وقع ضحية الخوف والرُّهاب من هذه المدن ما جعله معادلاً للموت نتيجة لشعوره الاغترابي عنها ولاستلابها لإرادته الإنسانية.

ومن بين القصص التي تناولت ذلك قصة (سافروا مع طيور البحر) التي تصور رغبة سكان مدينة ساحلية في خروج عن دائرة الخطر في مدينتهم، فهم بانتظار الخلاص، لتقدم سفينة عملاقة لتحريرهم من عبوديتهم، فيما ترمز القلعة الواقعية داخل المدينة إلى السلطة⁽²⁾.

كانت القلعة لغزاً كبيراً لجميع أهالي المدينة. أجل كان الكثيرون يدخلونها دون أن يرجعوا منها أبداً...⁽³⁾.

2. القرية: تشكل القرية جزءاً مصغراً من المكان الواسع (الريف) ضمن اهتمامات القيسي الذي يُظهر المكان وسليباته بشكل مكثف وصريح. ولكن منهج القاص السليبي تجاه القرية لا يعني رجحان الرؤية الخاصة لصالح المدينة حيث أن (مركزية المكان لا تعني تفوقاً أو رجحاناً بل أن هذه المركزية ناجمة في الأساس عن الوظيفة التأطيرية أو الديكورية التي يلعبها المكان)⁽⁴⁾ والتي جعل منها القيسي متميزاً بالحركة من خلال (البعد النفسي للمكان داخل النص إلى جانب وظائفه الفنية وأبعاده الاجتماعية والتاريخية والعقائدية)⁽⁵⁾.

(1) تلال الملح: 169.

(2) يتظر: المدينة في القصة العراقية القصيرة: 85.

(3) سافروا مع طيور البحر: 128.

(4) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: 153.

(5) نفسه: 154.

ويمكن القول إن طبيعة رؤية القيسي للمكان المعادي بصورة عامة متأنية من فعالية (المكان) الاستلاكية والدافعية نحو الاغتراب القسري عند الأبطال. ففي قصة (الجذر التريبي للآلم) يُظهر القاص الاستغلال الطبقي ودور الإقطاع في ترسيخ قيم وأعراف قاسية واستبدادية:

آه، دكتور في القرية دائماً اشعر بنفسى امبراطوراً... أحاسيس سادية، شعور بالسيطرة، والسيادة...⁽¹⁾.

بينما في قصة (السحالي)⁽²⁾ يظهر الاغتراب قوياً عن المدينة والقرية معاً: عندما ألقيت نظرة أخرى إلى المدينة، وجدتها مثل عنقود بلون التراب تسبح في ضباب سراي... لم أرتح لها⁽³⁾. ليتبلور اغترابه عن القرية وإحساسه الشديد بالاختلاف معها عند قراره بإخراج جثة والده من القرية:

لم أجد صعوبة كبيرة في سجل التابوت الذي فيه جثة والدي فوق الرمل... طاردتني أصوات أهالي القرية... هل حقاً كنت أريد قطع آخر علاقة لي مع تلك المخلوقات، والصحراء والأجواء الكثيرة والطقوس التي عجزت آلاف السنوات من غسلها ولو قليلاً...⁽⁴⁾.

3. الصحراء: هي من الرموز الإشارية عالية التوتر، الدالة على الفناء والجذب، وقد جاء توظيفها قصصياً في أكثر من مكان كدلالة قوية على العجز والقرار بالموت، (فالحكم هنا ليس لقوانين الدولة، ولا لتقاليد الريف، وإنما لأعراف العشيرة... فيها قسوة البادية وصرامة علاقاتها)⁽⁵⁾.

ففي قصة (إذا فقد الملح طعمه) عندما تقرر جهة مجهولة نفي البطل إلى الصحراء:

(1) الجذر التريبي للآلم: 46.

(2) مجموعة زليخة البعد يقترب: 110.

(3) السحالي: 110.

(4) نفسه: 111.

(5) السرد في روايات محمد زفزاف، محمد عز الدين التازي: 219.



صحراء؟ لماذا؟ حسناً. لا بأس أن انفى، لكن في الأقل بين أناس على شاكليتي... إن قراركم بنفسي يعني سوقي إلى الموت البطيء...⁽¹⁾

وفي قصة (معسكر الاعتقال الصحراوي رقم 125) يظهر الصحراء كمكان معادي شرس يبنى فوقه المعتقلات لأسرى الحرب:

هذا المساء، إذا لم تخن الذاكرة، أو التقدير الصحيح. نكون قد أوشكنا على انجاز أكبر معسكر اعتقال في قلب الصحراء...⁽²⁾

وهكذا يتحدد البعد الخطير للمكان (الصحراء) المتأثر، برؤية قائمة على الوصف لمرادف كل هو سلبي وهي العزلة والفناء، فالمكان عادة يسهم في (بعض ثيمات فنية متنوعة تتأرجح بين نغمات السعادة والحزن والضياع)⁽³⁾

وغير ذلك من القيم الشعورية المتنوعة.

من خلال الدراسة المكانية للقصص تبين وجود عدد من الرؤى المكانية الخاصة عند

القاص وهي:

1. تفرد المكان الأسطوري والخيال العلمي بدرجة عالية من الأمان.
 2. غلبة حالة التماثل المكاني في درجات الأمان (المدينة - القرية - الصحراء) فهي جميعاً أماكن لا يستسيغها القاص وبالتالي أبطاله. وهذه دلالة على عقدة مكانية اغترابية، حيث أن هذه الأماكن من حيث قيمتها الحضارية والنفسية غالباً ما تأتي سلبية.
 3. التنوع المكاني الشديد حيث دارت الأحداث القصصية في أماكن مختلفة.
 4. تحول المخيم من محطة (عتبة) إلى مركز استيطاني دائم.
 5. إن المكان الواسع لا يعني بالضرورة مثيراً للراحة النفسية عند الشخص.
 6. نسبة المكان المعادي يكاد يشكل نصف عدد الأماكن في القصص.
- وهنا جداول يوضح شكل التوزيع للتنوعات والتمييزات المكانية في القصص:

(1) إذا فقد الملح طعمه: 74.

(2) معسكر الاعتقال الصحراوي رقم 125: 3.

(3) بناء القصة القصيرة الحديثة، أي. ال. بادر. ترجمة عبد الواحد محمد، مجلة الأقلام عدد 2 سنة 1985: 75.

جدول رقم (1)
عن (التنوع المكاني)

أهوار	صحراء	أماكن أخرى	أماكن متعددة في القصة الواحدة	قرية	مدينة
2	6	5	19	3	39

جدول رقم (2)
عن (المساحة المكانية)

متوسط	واسع	ضيق
4	65	5

جدول رقم (3)
(جنسية المكان)

عراقي	عربي	أجنبي	فتنازي تغريبي
15	10	5	44

جدول رقم (4)
عن (درجة الأمان)

غير آمن	آمن
36	38

رابعاً : الذروة القصصية

تعتمد القصة في فعاليتها التأثيرية وتشكل ما يسمى بوجهة النظر على طريقة تشكل بنية الحبكة القصصية القائمة على الصراع والحركة المؤدية إلى فعل مميز بحيث يكون القارئ أمام

معروض حدثني يبصره ويستوعبه بشكل متامي⁽¹⁾، وهو عادة ما يتبلور من خلال ما يسمى (بالذرة القصصية)، فهي (القمة التي تبلغها أحداث القصة في تعقيدها)⁽²⁾.

وهي أيضاً (نقطة فاصلة في القصة تتدرج الحوادث قبلها صُعداً حتى تصل الى ذلك التوتر، ثم تبدأ بعده بالتصقية والتكثيف إلى أن تبلغ النتيجة أو الخاتمة)⁽³⁾. ولا يختلف النقاد كثيراً عن هذا التصور وإن ربطها بعضهم بقدرة القاص الإبداعية الفنية ففيها (تظهر مقدرة الكاتب الفنية، ومعرفته لنفسية القراء، فيأتي الكاتب الماهر بما يوافق ذوقهم من عبارات رقيقة رنانة وأسلوب بليغ، يولد عاطفاً قوياً وتأثيراً واحداً في نفس القارئ ويدفع به إلى أن يشعر أنه هو ذلك الشخص نفسه في القصة....)⁽⁴⁾ وهذا تصور تقليدي يحول القاص من خالق يعبر عن تجليات نفسه إلى آلة تتكيف على وفق المنظور الخارجي المرتبط باتجاهات ومطالب القراء، بينما يعتمد التصعيد والتكثيف المؤدي إلى الذروة القصصية على طبيعة فكرة القاص ورؤيته الشخصية.

إن الذروة لا يمكن أن تشكل من العدم لأنها بنية تقنية تصب التطورات المتلاحقة في مجراها وهي بالتالي تقود هذه التطورات باتجاه التشكل البنائي النهائي للثيمة والمؤدي إلى اكتساب وجهة النظر المطروحة في القصة معقوليتها، فالتكنيك المتبع لصياغة الذروة، هو كل اختيار أو بناء تشعر به أو إيقاع يشكل من خلالها الحدث ويرتبط به⁽⁵⁾، والمؤدي إلى توسع أفق الحركة والمناورة والجدل داخل القصة.

فالذروة تشارك غيرها من البني في رسم صورة الجو العام داخل العمل القصصي من نوعية الخطاب المستخدم من قبل الراوي وأساليب التعامل الخاصة بادراك والقرار⁽⁶⁾.

إنّ القاص يسير بحبكة لاجتلاب الاهتمام إلى أشياء معينة تخلق تأثيرها الكبير على القارئ الذي يدفعه الترقب المستمر إلى التوق لمعرفة ما يحدث⁽⁷⁾.

(1) ينظر: بناء القصة القصير الحديثة: 42.

(2) فن القصة، محمد يوسف نجم: 43.

(3) نفسه: 43.

(4) فن القصة، احمد أبو سعد: 17/1.

(5) ينظر: أشكال الرواية الحديثة: 18.

(6) ينظر: مدخل لدراسة الرواية: 69.

(7) ينظر: نفسه: 80.

الذروة في قصص جليل القيسي:

تتميز قصص القيسي بتلاحق سريع وغريب وعنيف للأحداث المؤدية إلى تفجر الصراع الدرامي بين جانبيين متضادين للصراع البدني أو الفكري، وهذا يعني أن القصة عنده في حالة توتر دائم. بحيث تؤدي أحيانا إلى ما يشبه الصراعات المتعددة (ثنائية الدورة)، الداعمة لصياغة فنية عالية. يوازرها عدد من التنوعات وهي:

1. تعددية الشئمة.
 2. التنوع في الأجواء القصصية وما يتطلبه من تشكيل ذروة قصصية تلائم كل منها.
 3. وسائل التلقي والتأثير الخارجي عند القيسي وهو ما يتجلى واضحا في تأثيره بأعمال فرانس كافكا (موضوعاً وتكنيكاً) في التخطيط التقني للذروة. وهذا لا يعني تقليداً للآخر السابق بقدر ما هي حالة توافق وتلاقح رؤيوي وفكري بين السابق واللاحق فالأديب ليس (بجزيرة منقطعة عن غيره، قائم بذاته بل هو موصل بالآخر متأثر بهم)⁽¹⁾.
- إن القيسي في خلقه للذروة قصته ينطلق من مبدأ اللاغرابية في حدوث المعروض أمامنا وخاصة في مجموعة (صهيل المارة حول العالم) وعدد من قصص مجموعة (زليخة البعد يقترب) ولعل صرخة بطل قصة (إن عروقي يتحول الآن إلى لون البنفسج) تعبير عن ذلك:
- قليلون هم أولئك الذين يصدقون إن مثل هذه الأشياء تحدث في عالم اهتز كل ما فيه... لكن لماذا يبدو كل شيء على ما يرام بالنسبة للكثيرين... أواه أية فوضى براقعة⁽²⁾.
- لذلك سندرس قصص القيسي من ناحية الذروة القصصية في اتجاهين:

الأول: الذروة التصاعدية التدريجية (بناء تقليدي):

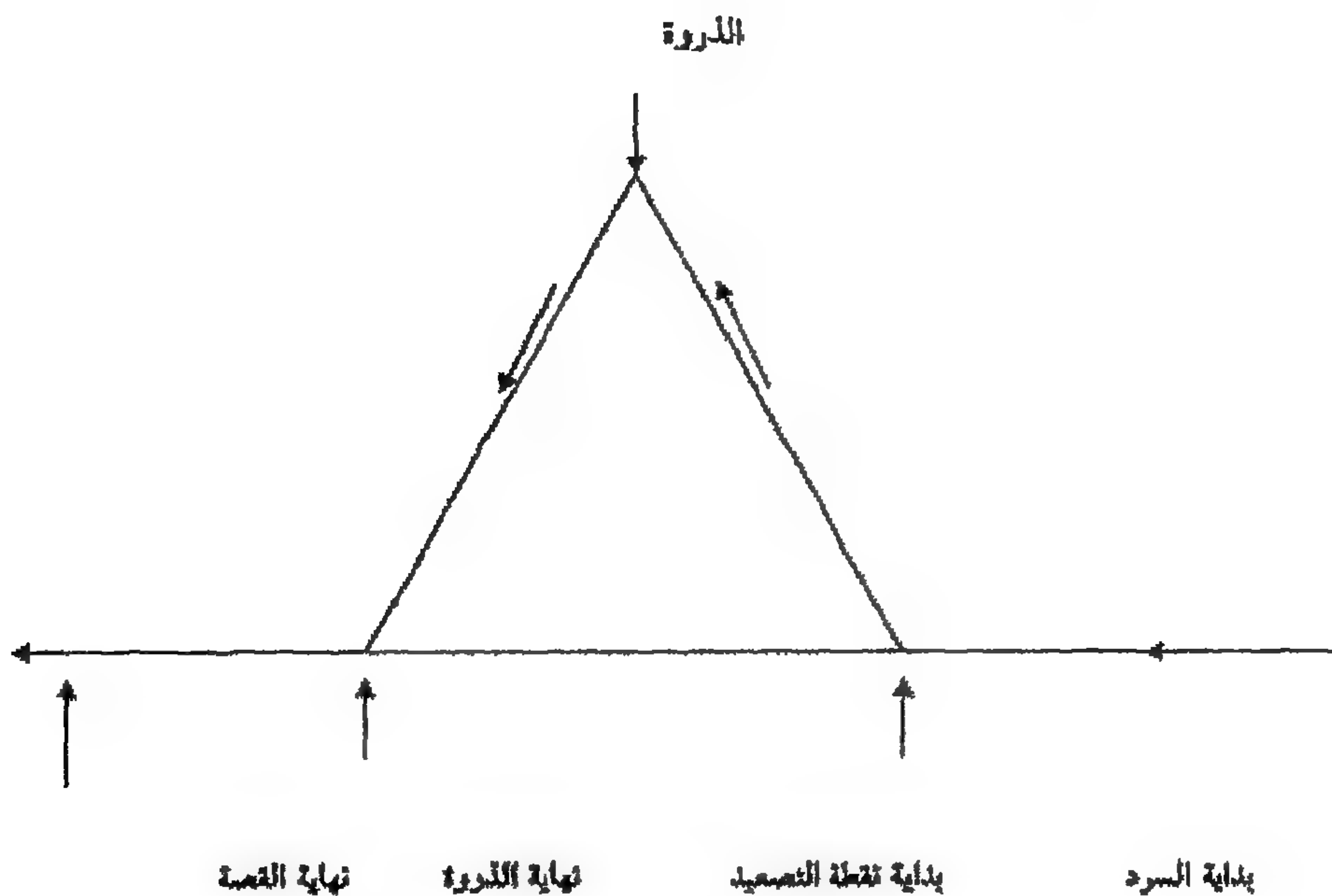
يعد البناء التقليدي للذروة من الأساليب الفنية المنتشرة في القصص التي تتميز بمحافظتها على القواعد الأسلوبية التقليدية عند القصاصين حيث تعتمد القصة إلى خلق وحدة الأثر أو التأثير النفسي الواقع على المتلقي.

إن الذروة التصاعدية تشكل من خلال حالة التوتر في الأحداث القصيرة داخل القصة أو الحدث الكبير الواحد والذي يسير باتجاه معين، فهي تبدأ بالعرض كبداية للقصة (معلومات أولية) عن الشخص والزمان والمكان لتدرج بعد ذلك وصولاً إلى نقطة التصعيد (بداية الذروة)

(1) قضايا في النقد الأدبي: 253.

(2) إن عروقي يتحول الآن إلى لون البنفسج: 24.

وهي التي تتحدد فيه جدليات حالة الصراع الخارجي أو الداخلي (النفسي) من الأساليب المؤدية لازمة الشخصية القصصية وصولاً إلى (لحظة الذروة) وهي واقعة في قمة المثلث المتكون من بداية ووسط ونهاية، وفي هذه الحالة تصبح كل الاحتمالات مفتوحة بين التآلف والانسجام أو الخلاف والصراع؛ لتبدأ الأحداث في التقلص وتخلخل بنية التوتر الرئيسية السابقة في الذروة وصولاً إلى نقطة النهاية. هذا رسم تخطيطي يوضح ذلك.



وعند متابعتها قصصياً نتخذ هذين النموذجين توضيحاً لحركات الذروة التصاعدية التقليدية:

النموذج الأول قصة (أوه إنها طيور بائسة): تبدأ الذروة من لحظة تهديد الطفل لوالده بالبندقية:

عندما رآه أبيه تبادل معه نظرات سريعة هي مزيج من العتاب والغضب. تعجب لماذا قطب عماد وجهه... ربما كان مازال يعيش عالم - الكابوي - وزمجر فجأة بوحشية خاصة بالأطفال ووجهه ما سورة البندقية تجاه والده بذلك اللع الطفولي... اقترب الأب وهو لا يعرف ماذا يقول... وراح الأب يتحين فرصة ليقبض على ما سورة البندقية... وقال في نفسه ماذا حدث له... في هذه الأثناء ضغط على الزناد... قفز الأب بارتفاع نصف متر من الأرض، وسقط عند جدار الغرفة لصق جاز التلفاز... (1).

النموذج الثاني قصة (غرفة سوسن الحبيبة):

ثلاث سنوات مرت في تلك الغرفة مع سوسن في حلم... ذات ليلة صيفية مشنومة هاجت أعصاب أحمد ما طور، وحاصرته تلك المستيرية... انهال ضرباً وركلاً على سوسن الحبيبة، وسقطت البائسة من فوق السطح على رأسها وماتت بعد نصف ساعة من سقوطها بعد أن رددت أكثر من مرة: لماذا يا عزيزي أحمد... (2).

ففي هذه الحالة عادة ما تسير الأحداث بصورة نمطية تقليدية عن طريق العرض المعلوماتي الأولي المشكل للبيئة الموضوعية القصصية من إهمال أو مرض نفسي يعاني منه الشخصية في القصة، والذي يأخذ بالتوتر التدريجي المتصاعد إلى نقطة الذروة حيث الأفعال وردود الأفعال في حالة انفتاح كلي على التوقعات المختلفة التي اغلب عليها السمة الدرامية القاسية والعنيفة، ليعقبها تراجع التصعيد الدرامي الكائن داخل بنية الثيمة مخلفة وراءها حالة شعورية نفسية محددة قومها الحزن والأسف المشكل للجزء الأكبر من الأثر.

بينما في قصة (مملكة الانعكاسات الضوئية) تخلق أثراً انطباعياً مختلفاً قوامه الرضا التام والفرح.

اتجهت إلى قصر الايزاجيلا الفخم وسط أشجار النخيل والزهور. قدمت الرقم الطيني لأحد الحراس الذي تأملني بتعجب شديد كما لو أنني كانت غريب هبط فجأة من كوكب آخر... عندما دخلت المجمع بعد أن أعلن الحارس قلومي، طأقت همسات تعجب، ونظرات استفسارية من شفاه وعيون حشد من الرجال المهيين... قال الإله مردوخ موجهها كلامه إلى:

(1) أوه إنها طيور بائسة: 22.

(2) غرفة سوسن الحبيبة: 89.

يا ابن الأرض يا صديقنا جليل القيسي... وعدناك أن ننفذ لك ما تطلب، حتى المستحيل... الآن أطلب ما تشاء...⁽¹⁾.

حيث يبدأ التصعيد الدرامي وصولاً إلى نقطة الذروة بدخول البطل إلى قاعة الحفل.

الثاني: الذروة التنازلية (بناء غير تقليدي)؛

في هذا النوع من الذروات تظهر بنية الحدث في أقصى درجات توترها فالقيسي يستخدم مثل هذا بناء منذ اللحظة الأولى أي بداية سرد الخطاب لتغدو القصة لديه في حالة استنفار، ما يجعل المتلقي في حالة ذهول وسؤال عن السبب الذي كان وراء الصورة أو الحالة داخل القصة والذي يؤدي إلى أن تكون الحكاية في ذروتها وكأنها شريط سينمائي مؤلف من مجموعة صورة متتابعة تحمل الدلالات المختلفة والمحدثات لتداعيات سريعة عند المتلقي من حزن أو فرح أو حب أو كره.

إنّ التكنيك المتبع والخاص بمثل هذه الذروة يدفعنا إلى الاعتقاد بوجود عاملين وراء اختيار القيسي لهذا النوع من البنى لذروات قصصه وهي:

1. الرؤية الكونية الخاصة لدى القاص وهي رؤية قائمة على حالة التراجع للمعطيات الإنسانية والعنف. فالقاص يرى على الرغم من كل الإيحاءات العذبة والمعبرة عن القيم الجمالية، إن هناك قوي خفية تصهر بطله وتضغط عليه.

2. تأثير الأعمال الأجنبية وهو مهم جداً، وخاصة قصص كافكا فقد (مدّ كافكا الكتاب الخياليين ليس فقط بطريقة ينظرون من خلالها للحياة، بل بطريقة تمكنهم من معرفة كيفية التعامل معها)⁽²⁾ حيث كان ذلك عامل الهام يتوافق ورؤية القيسي للحياة مما يظهر بوضوح في بنية قصصه القصيرة والقائمة على تركيز تام لثيمته ثم الاتجاه نحو الاستبطان كمقدمة لتفجير الطاقات الكامنة داخل الأشياء والشخصيات لان (رغبة الكاتب الحديث بالواقعية تؤدي به إلى التركيز على لحظة محدودة من الزمن أو على مساحة محدودة من الفعل لكي يكون ممكناً اكتشافها أو إدراكها بصورة كاملة... فالأسلوب العصري المفضل ينمو نحو الإيحاء والاماع والتضمين وليس نحو المباشرة

(3) مملكة الانعكاسات الضوئية: 31-32.

(2) فرانس كافكا، ادوين موير (بحث)، مجلة الأقلام، العدد 4، سنة 1971: 62.

أو الصراحة⁽¹⁾، حيث كان استخدام كافكا ملهم القيسي للرمز كبنية دلالية موحية وفعالة لما يتيح من مجالات واسعة للفت الأنظار للماضي الحياتية بتقنية عالية كما في قصص المسخ والقصر وطبيب القرية⁽²⁾، ففي القصة الأخيرة تبدأ لحظة التوهج والتوتر من السطور الأولى للقصة يبحث الطبيب عن حصان يقله إلى قرية لمعالجة مريض ليعقب ذلك فوراً اكتشافه أن الحياة تحوي على فعاليات معقدة جداً أو مرهقة للروح والبدن من دون أي نتيجة تذكر. فمثل هذه البدايات المتوهجة استفادة منها القيسي، بالإشارة والرمز كأداة للتعبير عن ذاته لأنها ناتجة عن عقل ذكي ومتحسس للأشياء... وهذا يعني إن الفنان يلجأ إلى الرمز في حالات محددة أهمها:

أولاً: حالة المواجهة الفورية لحقيقة كبرى لا يجد إلا الرمز وسيلة تعبيرية يتخفى وراءها.
ثانياً: الكيان الداخلي للفكرة المحملة بالإيهام بحيث لا تحتل صياغتها بأسلوب المباشرة، كما في قصص الآلهة والاحتفالات الأسطورية ففيها تتحول ذروة القصة إلى لحظة لقاء بين الكاتب وأبطاله والقراء مدفوعين بدوافع متضادة أحياناً فالأول يسعى إلى تحريك الأحداث ودفعها باتجاه التبلور بذروة متفجرة بينما يصبح الثاني وسيلة للأول في التعبير عن رؤية معينة ما الثالث (القارئ) فإن توتر الذروة يدفعه إلى حالة انتظار وشوق وبحث عن السبب والنتيجة من وراء الصراع.

فالقيسي في هذا النوع من الذروة يضع القارئ في مواجهة فورية أمام قوة خارجية مسترة خلف حجب من (المزج بين الواقع والرمز من أجل الكشف في نهاية الأمر عن صورة أو فكرة واقعية)⁽³⁾. متخذاً من الصحراء والأعراب والأشياء المبهمة والآلات أدوات في تحقيق الوصول إلى ذروته القصصية.

إن دراسة قصص الذروة التنازلية تستوقفنا عند ظاهرة مميزة وهي وجود ما يشبه حالة التعدد في الذروات داخل القصة الواحدة وهي:

أ. الذروة الصغرى

ب. الذروة الكبرى

(1) بناء القصة القصيرة الحديثة: 44.

(2) قصة طبيب القرية، فرانس كافكا، ترجمة علي اللقاني، مجلة الأقلام، العدد 4 سنة 1971: 73.

(3) القصة القصيرة في العراق 67-73-139.

حيث الذروة الكبرى حالة مكملية ومرتبطة برباط السببية بالأولى (الصغرى)
ومن بين القصص التي اتخذت البناء التنازلي في الذروة القصصية قصة (الشوارع الأخرى
أيضاً):

أن ترى طفلاً يرتطم رأسه بأسفلت الشارع ويتلوى كالذبيح، أو امرأة شابه تقع وتحتضن
الإسفلت. وإن ترى أناساً كثيرين، من جميع الجهات، يهربون مذعورين دونها سبب.
كان العويل، كما كانت الأصوات المختنقة تنبت في الشوارع... كانت المدينة مغلقة تغليقاً
كثيفاً ووحشياً برعب لا وصف له...⁽¹⁾.

فالقيسي يقذف بالمتلقي إلى وسط ذروته القصصية ليجعله يعيش عن قرب ذلك الحدث
وهو هنا ما يشبه الضربة النووية التي تلقاها مدينة عصرية، ولا يقف القيسي عند حد الوصف
الخارجي بل يعمد إلى الهدف المادي للسلاح المدمر (النووي) بحيث لا تقتل إلا البشر، وهي دلالة
معبرة وقاسية عن الرؤية تقوم على حالة الانفلات في العقل الإنساني.
وفي قصة (معسكر الاعتقال الصحراوي رقم 125) نجد أنفسنا وسط مجموعة من وقعوا
في أسر العدو.

هذا المساء... نكون قد أوشكنا على انجاز أكبر معسكر اعتقال في قلب الصحراء، وتحت
سحابة من الحراب عملنا في صنع معتقلات كثيرة. وكالعادة طلبوا منا أن نستمر في العمل بعد
الساعة التاسعة من الليل مستغلين برودة الصحراء...⁽²⁾.

فذروة الأحداث تتحدد بوقوع أبطال القصة في أسر العدو، وهي في الوقت نفسه لا تحمل
أي بنية إيجابية عن قرب خلاصهم وبالتالي لا يدفع المتلقي إلى توقع إلا ما هو سلبي وخطير، وهي
ظاهرة متشرة في قصص القيسي بذرواتها التنازلية أي ما يشبه الدمج بين الذروة والنهاية وإن
فصلت بينهما مدة زمنية داخل بنية الحكاية، لتغلو النهاية في هذه الحالة أمر غير ذات أهمية، لأن
القاص يحدد منذ انطلاق أفعال وردود أفعال أبطاله عن أبدية حالة الصراع والمعاناة.

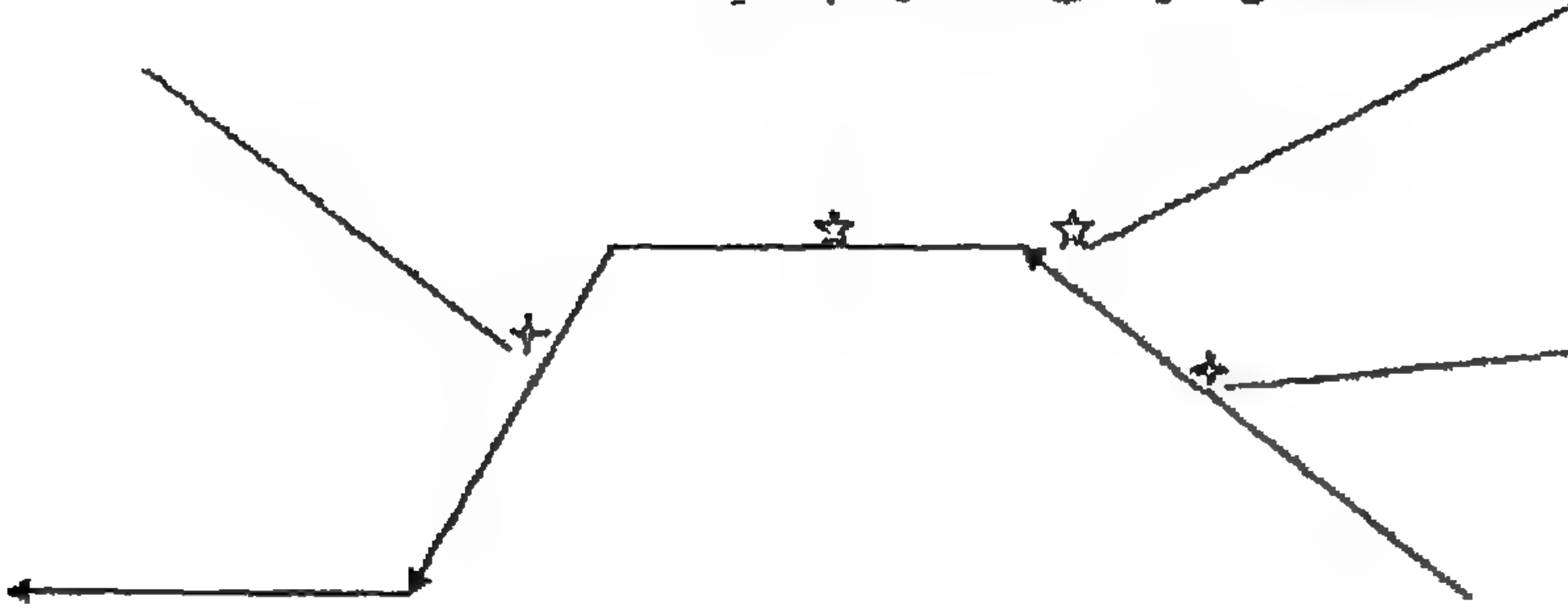
وفي قصة (صهيل المارة حول العالم) يقرر البطل التصعيد لأنه وسيلته إلى الحرية:
عليّ أن أقرر سلفاً، وبصلابة، إنني سأختار مصيري الدامي هذا بوعي... وأسرعت غالى
العصا خارج الغرفة، وبعد لحظات دخلت مردداً لنفسه:

(1) الشوارع الأخرى أيضاً: 9.

(2) معسكر الاعتقال الصحراوي: 3.

ما أردت الموت، ولكنه جاء بتحد سافر...⁽¹⁾

ففي هذا المقطع تبدأ نقطة الذروة الكبرى عبر قرار البطل في المواجهة مع عدوه (النسر)، وهذا يعني أن القيسي يعتمد أن خلخلة وتغيير المبنى التقليدي للقصة باختراقه لها وإحداثه تطورا جديدا قوامه دمج العرض أو التمهيد الوصفي العام مع الذروة ومن ثم الانتقال إلى لحظة المواجهة الحاسمة. مثل هذه الأساليب تتكرر في قصص عديدة مثل (تلال الملح وإذا فقد الملح طعمه) وغير ذلك. وبهذا فان هذه القصص تسير على وفق الرسم الآتي:



فالرسم التوضيحي أعلاه يوضح حالة ثنائية الذروة داخل القصة الواحدة، فهي وإن تميزت بذروة قصصية رئيسة واحدة إلا أنها في حقيقتها منقسمة داخليا إلى ذروتين مترابطتين، تحتلان بمجموعهما المساحة السرية العظمى للحكاية ليعب نهاية الذروة والبدء بالنزول التدريجي إلى نهاية القصة وهي لا تستغرق سوى مساحة ضئيلة بالقياس بمساحة استغراق الذروة. وبهذا فإن القيسي وجد في اختيار الذروات (التصاعدية - التنازلية) حالة مرافقة لتجديده الفني والشمي، وقد وجدنا أن النسبة العظمى من الذروات داخل القصص كانت من النوع التقليدي (التصاعدي)، حيث سادت في قصص مجاميع (زليخة البعد يقترب وفي زورق واحد ومملكة الانعكاسات الضوئية) بينما كانت مجموعة (صهيل المارة حول العالم) الرائدة في استخدام التكنيك العالي المتمثل في البناء غير التقليدي للذروة.

(1) صهيل المارة حول العالم: 32.

خامساً : النهايات القصصية

تُعد النهاية في القصة عملية إعلان لحصيلة الصراعات المختلفة داخل القصة، والتي تشكل بمجموعها بنية الفكرة الحقيقة من وراء الحكاية، فهي بالتالي إطلاق لرؤية معينة من قبل القاص بواسطة أبطاله، وتقع في الجزء الأخير من الحكاية والتي تتحقق من خلالها القيمة الشعورية.

فالنهاية في القصة القصيرة عبارة عن (لحظة التنوير) يتكامل من خلاله من خلاله معنى الحدث الذي أمامنا وهي من أهم الأشياء التي تميز القصة القصيرة عن الرواية لأن كل ما في القصة القصيرة تؤدي بالضرورة إلى نقطة التنوير هذه، حيث تبرز فيها معنى إن القصة القصيرة تتخذ معناها بنهايتها⁽¹⁾، فهذه النقطة جزء رئيسي من القصة لا تنفصل عنها.

إن الحدث يتضح في هذه المرحلة (النهاية) أي (عندما تنتهي خيوط الحدث التي أبان عنها الكاتب في المرحلة الأولى وهي مرحلة الموقف عند نقطة نهائية وهي ما نسميها -بنقطة التنوير-)⁽²⁾ فالقصة القصيرة تتميز عن القصة والرواية بكونها (تعين المؤلف على أن يسلط قوته كلها على فكرة واحدة يعزلها عن كل شيء آخر ويلقي عليها نورا قويا برزها بصورة واضحة مؤثرة)⁽³⁾.

في ضوء ما سبق فأتينا سندرس قصص القيسي من خلال:

أولاً: درجات الفتح والإغلاق.

ثانياً: البنية الجدلية للنهايات القصصية.

أولاً : درجات الفتح والإغلاق :

أ. النهايات المفتوحة:

وهي نهايات تتقبل التأويل المنطقي بعد أن يوقفها القاص في نقطة (نهاية) مصطنعة ظاهرياً غير مغلقة حكائياً على الرغم من توقف الخطاب.

وهذا يعني أن هناك حالة استمرارية حدثية مخفية يتركها القاص مستمرة بصورة مقصودة مرتبطة بطبيعة المغزى القصصي كما في قصة (الجهة صامتا الآن)⁽⁴⁾:

(1) ينظر : فن القصة القصيرة: 94-95.

(2) نفسه: 54.

(3) فن القصة ، أحمد أبو سعد: 162

(4) مجموعة زليخة البعد يقترب: 162.

بعد قليل دخلا العربة... في مقصورته رأيا رجلا عجوزا يدخن بشراهة وبرسل نظرات مركز إلى قفص فيه بلبل بلون الرماد... اضطرب البلبل.... حرك العجوز القفص... جلس بصمت.

قالت: ستتطلق صافرة القطار

- ليس الآن

قالت في نفسها (هل يخونني حديسي)، بعد لحظات انطلقت صافرة القطار تشق الليل والمطر. أطلقت هي ضحكة. ضحك هو الآخر... كان زجاج النافذة من جهة الرجل العجوز مكسورا بيخار خفيف... كتبت بسبابتها (وداعا) ونزلت بسرعة.. قال في نفسه (لم تعد حزينة)... الصافرة الخيرة أجفلت البلبل والعجوز....؟ أمل أن يكتب لي عن سبب بكائه⁽¹⁾.

وفي قصة (هذا السهر الانتحاري)⁽²⁾ نموذج مماثل:

لقد وصلت حدا من الإجهاد أكثر مما أتحمل،.... من أشهر وأنا كلما انتهت من هذه المحاسبة الشديدة للذات ألقى نظرة طويلة إلى سدس والدي و، أقول، هذا الحديد البارد والحرار عند الضرورة يمكن أن يصحح لك مصيرك... قبل أن أضغط على الزناد، أتذكر أصدقائي في عالم الأدب مخدرين مثلي بأفيون الأحلام التائهة، الأيمان شيء والقدرة على تحويل الإيمان إلى شيء عظيم هو شيء آخر... لا.... سأحاول مرة أخرى⁽³⁾.

فهذه النهايات تحمل قدرا من الإرسالية الفلسفية تكفي لإعمال عقل المتلقي ورؤاه فهو (جزء لا يتجزأ من خيال الكاتب الإبداعي)⁽⁴⁾. فلحظة النهاية في النموذج الأول هي نهاية مفتوحة. (مؤجلة) وكذلك في النموذج الثاني حيث تحمل دلالة المفردة (سأحاول) معنى خاص وواسع في آن معا بانحصار الخيارات أمام البطل بين الاستمرار على المعتاد أو انتحار يعقبه مفردة (سأحاول) الذي يعطي للمتلقي شعورا قويا عن حالة تراجع لصالح احتمال آخر وهذا ما يدرك من المفردة.

(1) الجبهة صامئة الآن: 167-168.

(2) مجموعة في زورق واحد: 207.

(3) هذا السهر الانتحاري: 212.

(4) فن الإقناع: 174.

وهكذا تكون النهاية القصصية المفتوحة متراوحة بين انفتاح على المجهول أو تحميل المفردات طاقة أشارية رمزية كامنة تلغى إلى بلورة تصور معين عند المتلقي مع احتفاظ الحكاية بطاقات تحويلية لاحقة غير منكشفة لحظة توقف سرد الحكاية.

ب. النهايات المغلقة:

في هذه النهايات تراجع الإحالات وفعاليات التأجيل ليحل محلها الإغلاق التام للقصص في النهاية بحيث لا يدع مجالاً للتأويل أو الشك على حتمية الانغلاق وكما هو موضح في النموذج الآتي قصة (أنا لمن وضد من):

لا إراديا سألهم الأشقر فيما إذا كانوا بحاجة إلى شيء، لأن الحانة على وشك أن تغلق الباب، صرخ أحدهم في وجهه وصفعه قائلاً:

– أحرص لا تقاطعنا

عاد الأشقر إلى حميد الذي يملك نصفي الآخر، وبمتهى اللطف والاستجداء طلب منه النصف الآخر، رفض حميد إلا إذا سقاه كأساً آخر... عندما رفض الأشقر طلبه بشكل قاطع، مزق حميد جدعي إلى خمسة أجزاء صغيرة ودسها في أناء اللبن وقال بتلعثم:

– ها... من الـ... ذي خـ... سر قلت.... لا... تعاندي...⁽¹⁾

وكما في قصة (غابة من الأحلام):

لقد بدا بارومتر الألم يرتفع... الإبرة تجعلني أشعر بحالة هلامية لزجة،... أتعرفين ماذا مر في ذهني المليء بالزوابع الآن؟... قول رمانا في ملحمة رامايانا الهندية وهو يصرخ: أطرّدوا كل الفصول، ودعوها تترك العالم... وتبع ذلك توقف كامل في الزمن... الآن، أرجوك... أخرجوا... أخرجوا... لقد توقف زمني... ودخل في غيبوبته الأبدية⁽²⁾.

فهنا نهايات مغلقة تامة حيث فناء عملة ورقية وتلفها، أو (الموت) وهي نهاية قصصية واسعة الانتشار في القصص، يلجأ آلية القاص بكثرة ويحملها طاقة فكرية وشعورية كبيرة متسمة بالدلالة العالية والتوتر يتمثل بما يسبق لحظة التوقف والنهاية تلك، من فعاليات تظهر النص بمضمونين فني وفكري عاليين، لأن الموت بحد ذاته كنهاية قصصية لا يقدم للقسي الحل لازمة

(1) أنا لمن وضد من: 13.

(2) غابة من الأحلام: 49.

بطله فالموت نتيجة لوقعه في دائرة الضد، فمن المعلوم أن خطر التقدم يسر نحو النهاية القصصية بوضوح ومباشرة يحول العمل الفني الراقي من مجالها الدرامي القصصي إلى مجرد أسطورة خالية مبسطة⁽¹⁾، وهذا ما يتلافاه القيسي باستمرار لأن الموت كنهاية قصصية هو نتاج أكثر منه سبب في القصص وهو (شيء مختلف لا يمكن مواجهته بقسوته اللا بشرية)⁽²⁾.

إن مثل هذه الأعمال تبين المنحى الذي يعلي دور المخيلة الحرة بأوسع مجالاتها بحيث تجعل من المؤثرات المختلفة مسائل تضغط على الشخصية.

فمن دراسة نهايات القصص من ناحية درجة الإغلاق يبدو لنا استخدام القاص لكلا النوعين وكما هو موضح في الجدول الآتي:

نهاية مفتوحة	نهاية مغلقة
30	44
المجموع	
74	

ثانياً: البنية الجدلية لنهايات القصصية:

أ. نهايات ببنية إيجابية:

وهي نهايات تحمل عمقاً دالياً إيجابياً يتحقق من خلالها الشعور بالفرح والرضا عند البطل القصصي والمتلقي على حد سواء، وكتيجة نهائية للصراع داخل الحكاية.

ومن القصص التي تناول هذا الجانب قصة (زليخة البعد يقترب):

قفزت النسوة على القفص، وتبعهن الرجال، وحتى بعض الصغار وشكلوا على عجل جداراً بشرياً حول القفص... كانت العيون تمتصنا بشوق غريب من خلال القضبان، وتمتد الأيدي لتمسنا بخشوع من يترك بقديس... قلت لصديقي وهو لصقي تماماً:

– هل رأيت زليخة؟

قال بفرح طفولي: هؤلاء كلهم زليخة...

(1) ينظر: الإحساس بنهاية (دراسة في نظرية القصة): 26.

(2) نفسه: 168.

سحبنا الأيدي حتى تتمكن من السيطرة على... كان العربة تهتز برفق وفي هذا الهوس كله رأيت عيني الذبابة الخضراء تنظران إلى بتضرع. الآن عرفت أن هاتين العينين تشبهان عيني صديقتي التي هدموا عليها البيت بالديناميت⁽¹⁾.

وفي قصة (صهيل المارة حول العالم) نهاية ممثلة:

رأيت النسر ينهش وجه صديقي، وهو مستسلم له في هدوء والتفتت النسر إلى بسرعة، وعندما وقع بصره الناري علي، ضربني بجناحه فطرحني خارج الغرفة... فصرخت به وأنا أغلى حقداً:

- هيا أيها الحقير... لتشابك، لتشابك... قاوم أيها السخيف...

وهجمت عليه بغضب لأستطيع وصفه، وضربت على رأسه الصغير ضرباً قوياً ألقاه إلى الأرض... فأمسكت رأسه وإذا رأسه محطم حتى منبت عنقه... وشعرت بالشك في كل شيء. لكن النسر عاد، وهو على وشك الموت، رأسه المهشم ووسد برفق على فخذي. ثم استسلم للموت بصمت ورحلت معه في قبة حارة⁽²⁾.

فالتهايات الايجابية على رغم من طابع العنف الذي يغلب عليها إلا إنها بالنتيجة تنتهي بفرح ورضا من النتيجة التي انتهت إليه الصراع، فهي في قصة (زليخة البعد يقترب) تنتهي بانتصار الجماهير على العدو وتحرير البطلين المأسورين داخل القفص، وفيه عودة القاص إلى الرموز والإشارات من قبيل المأسورة من العنكبوت هو معادل موضوعي لصديقه التي استشهدت، ليتحول بهذه الفجعية السابقة على لحظة سرد الحكاية والتي هي خارج زمنية الحكاية الأصلي والقادمة بالية الارتجاع إلى قيمة شعوري إيجابية مكثفة بذاتها وكذلك في قصة (صهيل المارة حول العالم) حيث نستقبل الحدث القصصي وهو في ذروته فيلاحظ عودة المعادل الموضوعي للعنصر المعادي متمثلاً بالنسر الذي يتركز فيه القوة ومعاداة الإنسان لتنتهي القصة بانتصار الأخير.

إنّ هذه المشاهد المختلفة المتقلة بين الخيال الفتازي والخيال المقرب من الواقع، أي الخيال الممكن في العالم الواقعي المتصور القريب يدل على اجتهادات وصولاً إلى النهاية القصصية لينتج عن ذلك ديناميكية داخلية للنص متقلة بين القاص ومادته من جهة والمتلقي (القارئ - الناقد) من

(1) زليخة البعد يقترب 186-187.

(2) صهيل المارة حول العالم: 32.

جهة أخرى لأن (القاص - الفنان - في لحظة انتهائه من إنجاز النص ينغلق هذا العالم - يتهي - بالنسبة لهم، لينغلق على عالم آخر جديد - حلم الإنجاز - في هذه اللحظة يرمي بمفاتيح النص - في المجرى، ليجرى، ليحرفها السيل العارم، ويتحرر من التأثيرات الخاصة لذلك النص، حيث يأخذ القارئ أو الناقد في البحث عن تلك المفاتيح الغائبة عبر خلخلة البناء، وتهشيم مرتكزاته⁽¹⁾. مثل هذه الحركة الداخلية للبناء يخلق بلا شك رؤية جديدة قائمة على أسس موضوعية صحيحة.

ب. نهايات ببنية سلبية:

في هذه النهايات يعمد القاص إلى خلق بنية قصصية يتجسد فيها الأشكال السببية الممتدة بين فعل قهري (قاسي شرير) يكون بالنتيجة عاملاً سببياً للنهاية القصصية بحيث يطغى عليها تلك الأشكال من موت وفناء أو قرار بالعزلة، المعادل الموضوعي للموت عند القيسي، كونه صادر عن إرادة خارجية مغايرة وشريرة وليس إدارة ذاتية مستقلة.

ومن القصص بالنهاية السلبية قصة (أنا ذلك المسافر):

- لماذا لا تبارح المدينة؟

- وصرخ صوت حاد في داخلي: ولماذا يجب أن تتركها. هل أنت جبان إلى هذه الدرجة؟... لكنهم يقتلونني... ومن جديد زعق؟؟؟ في داخلي أقوى من رنين التلفون: مت ولا تخرج... وذهبت إلى التلفون، ورفعت الساعة:

- لن أخرج... لن أخرج...

- لم يبقى سوى نصف ساعة فقط...

وتدفعوا أخيراً مثل جيش من الحشرات إلى يتي، وفي لحظات وجدتني هدفاً لألف عصي... وفي الصباح أفقت في القطار منفوخ الجسد... توقف القطار في مدينة أخرى... أوقفني بضعة رجال وسحبوني داخل العربة...

- لا يمكن أن تنزل هنا.

- لماذا؟

- المدينة في غنى عن الاضطرابات.

- وقلت: أين عساني أن اذهب.

(1) مقتربات النص، (مقاربة نصوصية في قصص فؤاد التكرلي)، محمد جبير، الموسوعة الصغيرة 1989: 32.

- فاكثفوا بحركة لا مبالية من أكتافهم، ثم تحرك القطار من جديد وأنا أصبح ، أين...⁽¹⁾

- وفي قصة (غرفة سوسن الحبيبة) مثل آخر لنهاية من هذا النوع:

ثلاث سنوات مرت في تلك الغرفة مع سوسن في حلم... ذات ليلة صيفية مشثومة هاجت أعصاب أحمد ماطور، وحاصرته تلك المستيرية... أنهال ضرباً وركلاً على سوسن الحبيبة، وسقطت البائسة من فوق السطح على رأسها وماتت بعد نصف ساعة من سقوطها⁽²⁾.

فهذه القصص تعبر عن نهاية سلبية قائمة حيث مواجهة النموذج الإنساني (الطبيب) في مدينة شريرة يختم بطرد الطبيب من المدينة، وقد استخدم القيسي في إتمام إحكام جدلية العزل والنفي (القطار) كوسيلة نقل متصفة بطابع الآلية ليقل بطله من مدينة إلى أخرى لإتمام عملية نفيه عن كل المدن وتأكيد سيادة الجهل للشوب بالقسوة والعنف كحالة عامة محتملة للمساحة مكانية واسعة بحيث يصبح المكان وبصورة آلية أحد الشخصيات القصصية اللامرئية المشاركة فبجدلية الحكاية وصراعاتها التي تخرج عن حياديتها لتتحول إلى وسيلة ضغط مضافة على بطل القصة.

أما في القصة (غرفة سوسن الحبيبة) فأن الموت يأتي كحالة غير مقصودة وهو يقع نتيجة تصرف لا شعوري هستيري مرضي، فالموت يجري تصويره هوة سوداء فاغراً فمها باستمرار واستعداد لا بتلاع البشر.⁽³⁾

إن النهايات ذات البنية الحكائية السلبية تشكل حالة واسعة الانتشار في قصص جليل القيسي، ولعل الموت هو القاسم المشترك الذي يجمع بين أغلبها، وهي تتركز في المجاميع الأولى للقيسي (صهيل المارة حول العالم، زليخة البعد يقترب) بشكل خاص.

وهذه النهايات وإن اتخذت صفة العنف والقسر والسلبية، إلا أنها قد تطورت بشكل تدريجي بمرور السنوات وتعدد النتاج القصصي، بحيث تراجعت ظاهرة العنف هذه ليحل محلها طابع الأسى والحزن المشوب بالعجز.

وعند مراجعة هذه القصص نتوصل إلى الجدول الإحصائي الذي يبين حجم انتشار البنيتين الإيجابية والسلبية:

(1) أنا ذلك المسافر: 95-96.

(2) غرفة سوسن الحبيبة: 89.

(3) ينظر: المذاهب الأدبية: 211.

نهايات بينية حكاية إيجابية	نهايات بينية حكاية سلبية
31	43
المجموع	
74	

من دراسة النهايات القصصية نتين:

1. ما يزيد على نصف عدد القصص هي بنهايات مغلقة. وهذا يعبر عن منحى نفسي دال على الانتهاء والتوقف أو الموت.
2. أشغال النهايات القصصية، فيما كانت النهايات الايجابية أقل عدداً من ذلك.

الخاتمة

وبعد فإن دراسة القصة القصيرة عند جليل القيسي من النواحي النفسية والفنية تتطلب الوصول إلى فكرة هذا القاص.

أنا وإن كنا قد فصلنا القول في هذه الدراسة لمجمل البنية الفكرية الموضوعية والفنية في قصصه فإنه من الضرورة بمكان أن نوضح أهم النتائج في هذه الدراسة وهي:

1. إن بطل القيسي المتمي المتوتر في حالة صراع متواصل مع معضلتين رئيسيتين وهما الحرب والموت حيث أن مدلول (الحرب) في حالة اتساع مستمر تتحدد النتيجة فيها بالهزيمة أو الانتصار إلا أن القاص يهتم أكثر بطبيعة التعامل المباشر معها أكثر من اهتمامه بالنتيجة فالمهم هو الرفض النهائي للإرادة الخارجية القاسية.

2. تعد معضلة الموت إشكالية كبيرة أمام البطل وليس مجرد خاتمة لحياته لهذا تعدد أشكال الموت فهو إما يكون على يد قوى غريبة أو لأسباب سهلة ولكن مهمة كنقص الأوكسجين في الهواء أو موت لأسباب اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية أو موت بالصدفة والخطأ وأخيراً موت بالانتحار.

3. الصفة الملحمية في أغلب الصراعات حيث تحكي المآسي البشرية وتوضح التناقض الصارخ بين البطل الذي لا يهادن والمقابل الساعي إلى السيطرة عليه.

4. ظهور البطل المحبط المتوتر الذي هو في الحقيقة متم مأزوم في حالة رد فعل وليس الفعل كدلالة على رفضه للواقع الخارجي القاسي ومقارنته بالتصور اليوتوبي الداخلي عنده.

5. أغلب توترات البطل المحبط هي ردود أفعال داخلية تتحدد بالشعور بالاستلاب والاغتراب والحاجة البيولوجية للجنس المكبوح بواسطة الكبت والتأبؤ.

6. استخدامه للخيال الفتازي بطريقتين:

أ. استعمال كلي: حيث الفتازية كامل المساحة القصصية.

ب. استعمال جزئي: باستعماله كجزء محدد في القصة من تصرفات وأفعال الشخص أو الأشياء من ضوء ولون وأجزاء بشرية، فهي رؤية قائمة على توظيف فعال للأجواء الفتازية الخيالية من أجل تصوير معضلات الواقع الإنساني.

7. صناعة الأسطورة لديه تقوم على مقارنة ذاته وتحويلها إلى أسطورة والانتقال بها زمكانياً مدعوماً بقدرته على استبطان الآخر بالدخول في عوالم النفس البشرية المقابلة له.

8. إشغال الحوار المنولوجي الصامت – التيار النفسي الداخلي – مساحة واسعة من قصصه مع تصاعد نبرتها الخطائية وخاصة في مجموعة (صهيل المارة حول العالم).



9. استخدامه لأغلب تقنيات الزمن السردى من ماضى وحاضر ومستقبل عن طريق أساليب الارتجاع والاستباق ووسائل تحديد السرعة للزمن الداخلى للسرد وعلاقته المتوازنة مع زمن الحكاية.
10. تفرد المكان الأسطورية والخيال العلمى بدرجة عالية من الأمان واعتبار حبه للمدينة هو تصور للمدينة اليوتوبية الخيالية وليس المدينة المعاصرة مع عدم استساغته للريف والصحراء. أما (المخيم) فانه يتحول في قصصه إلى مكان دائم أو شبه دائم (أسرى) وليس عتبة (مرحلة انتقالية).
11. تنوع الذروة القصصية لديه إلى ذروة تصاعدية (بناء تقليدى) وأخرى تنازلية (بناء غير تقليدى) مع احتفاظ النوع الثانى بميزة وجود ذروتين داخليتين صغرى وكبرى.
12. بنية نهايات القصص من النوع المغلق تحمل تصوراً سلبياً مما يعنى غلبة التشاؤم والعجز عن التغيير.
13. ظهور تأثير القصص العالمية على أفكار القاص باعترافه الصريح فى المقابلات الصحفية.
14. اكتشاف الدارس لقصصه تغيراً فى الأجواء بصورة عبر سنوات عطاء حيث ابتدأ فى مجموعته الأولى (صهيل المارة حول العالم) بلغة قاسية وأجواء التغريب، بينما أصبح فى المجموعة الأخيرة (مملكة الانعكاسات الضوئية) أكثر رفقا وألفة وحناناً، مع بقاء السمة الفكرية بإطاره العام ثابتاً.
15. التنوع الموضوعى الكبير والذي يماثله تنوعاً فى الأساليب الفنية المستخدمة من قبل القاص، حيث واجهنا فى الفصل الأول البطل القصصى من خلال العضلات الحياتية والوجودية المداهمة له، وفى الفصل الثانى هناك شرحاً للتنوع فى الخيال المستخدم فى الأجواء القصصية عموماً المتقسمة بين تغريب وفتازية من جهة وأسطورية قديمة من جهة أخرى.
16. إن كل هذه النتائج تدعونا إلى الاعتقاد إن القيسى قادر على تطوير آلياته الفنية بشكل مستمر مع الإبقاء على الجزء الأعظم من تصوراته الفكرية دون المساس بها لأنها تقوم على رؤية شفافة للعالم المتصور والمأمول وليس العالم القاسى والعنيف المعاصر.

المصادر والمراجع

أولاً: القصص والمسرحيات

- صهيل المارة حول العالم (مجموعة قصصية)، جليل القيسي، دار النهار للنشر، بيروت، سنة 1968، د. ط.
- زليخة البعد يقترب (مجموعة قصصية)، خليل القيسي، وزارة الإعلام، العراق، مطبعة الأديب، بغداد 1974، د. ط.
- في زورق واحد، مجموعة قصصية، جليل القيسي، الأمانة العامة للثقافة والشباب، دار آفاق عربية، بغداد سنة 1985، د. ط.
- مملكة الانعكاسات الضوئية (مجموعة قصصية)، جليل القيسي، طبع ونشر دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد سنة 1995، د. ط.
- أما - آر - جي - جليل القيسي، مجلة آفاق عربية، العدد 12، سنة 1993.
- حجر المعشوق للأميرة شاشا، جليل القيسي، مجلة الأقلام، لعدد (1-2-3-4)، سنة 1994.
- صباح الخير يا قلبي، جليل القيسي، مجلة الموقف الثقافي، العدد 3، سنة 1996.
- وجبة اسباغيتي مع تتورتو، جليل القيسي، مجلة الأقلام، العدد 1-2-3-4، سنة 1996.
- اللامني، جليل القيسي، مجلة الموقف الثقافي، العدد 13، سنة 1998.
- متعة غامضة، جليل القيسي، مجلة الأقلام، العدد 2، سنة 1998.
- ومضات في أقاليم اللاوعي، جليل القيسي، مجلة الأديب المعاصر، العدد 49، سنة 1998.
- فويبا، جليل القيسي، مجلة الأقلام، العدد 5، سنة 1999.
- المسخ، فرانس كافكا، ترجمة منير البعلبكي، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، بيروت، ط 1، 1957.
- طيب القرية، فرانس كافكا، ترجمة علي اللقمان، مجلة الأقلام، العدد 4 / سنة 1971.
- القصر، فرانس كافكا، ترجمة د. مصطفى ماهر، إصدار الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، المطبعة الثقافية، سنة 1971، د. ط.
- الملك لير (مسرحية)، ولیم شکسپیر، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، طبع دار الحرية، بغداد، سنة 1986 / د. ط.
- هاملت، ولیم شکسپیر، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، طبع دار الحرية، بغداد، سنة 1986، د. ط.

ثانياً: المراجع العربية والمترجمة

- الإبداع في الفن، قاسم حسين صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، ط 2، 1986.
- الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية، د. عمر الطالب، دار العودة، بيروت، ط 1 / 1971.
- الإحساس بالنهاية (دراسات في نظرية القصة)، فرانك كرمود، ترجمة د. عناد عزوان وجعفر صادق الخليلي، إصدار وزارة الثقافة والإعلام، العراق، طبع دار الرشيد للنشر، 1979، د. ط.



- الأدب المعاصر في العراق، داود سلوم، مطبعة المعارف، بغداد، 1962، د. ط.
- أدب الفتازيا (مدخل الى الواقع)، ت. ي. أبت، ترجمة صبار سعدون السعدون، إصدار دار المأمون للترجمة والنشر، طبع دار الحرية للطباعة، بغداد، 1990، د. ط.
- الأدب المقارن، محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ط5، د. ت.
- الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، عز الدين إسماعيل، إصدار دار الفكر العربي، مطبعة أحمد علي نخيمر، ط2، 1958.
- أركان القصة، أ. أم فورستر، ترجمة كمال عياد جاد، دار الكرنك، مطبعة الوحلة، 1960، د. ط.
- الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية، د. مصري عبد الحميد جذورة، تقديم د. مصطفى سوييف، إصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979، د. ط.
- الأسطورة في شعر السياب، عبد الرضا علي، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1984.
- الأسطورة والرمز (مجموعة مقالات نقدية لنقاد أجانب)، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، منشورات وزارة الثقافة والأعلام، الجمهورية العراقية، دار الحرية للطباعة، 1973، د. ط.
- أشكال الرواية الحديثة (مجموعة مقالات)، تحرير وليام أوكونور، ترجمة نجيب المانع، إصدار وزارة الثقافة والأعلام، طبع دار الحرية للطباعة، الجمهورية العراقية، بغداد، 1980، د. ط.
- إشكالية المكان في النص الأدبي، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1986.
- أصول أسماء المدن أو المواقع العراقية، جمال بابان جـ، إصدار الأمانة العامة للثقافة والشباب، مطبعة الاحيان، بغداد، 1989، د. ط.
- الاغتراب، ريتشارد شناخت، ترجمة كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980.
- الأمراض النفسية والعقلية، د. أحمد عزت راجح، دار المعارف، مصر، ط1، 1964.
- بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ترجمة فريد أنطونيوس، مكتبة الفكر الجامعي، المطبعة التجارية، بيروت، لبنان، ط1، 1971.
- البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع مسلم العاني، إصدار وطبع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994، د. ط.
- التجربة الخلاقة، س. م. بورا، ترجمة سلافة حجاوي، وزارة الأعلام، دار الحرية للطباعة، العراق، 1977، د. ط.
- التحليل النفسي للذات العربية (أنماطها السلوكية والأسطورية)، د. علي زيعور، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1982.
- الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث 1960-1980 (دراسة نقدية)، د. صالح هويدي، إصدار وطبع دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط1، 1989.
- التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، د. ت، د. ط.

- التفكير التجريدي لدى العصائيين القهريين (دراسة تجريبية ونفسية)، محمد سامي محفوظ هنا، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1964، د. ط.
- جماليات المكان، جاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، إصدار دار الجاحظ للنشر، بغداد طبع دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد 1980، د. ط.
- الحرب في القصة العراقية، د. عمر الطالب، وزارة الثقافة والأعلام، العراق، دار الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، 1983، د. ط.
- الحكاية الخرافية، فردريش فون دير لاين، ترجمة د. نبيلة إبراهيم، مراجعة د. عز الدين إسماعيل، دار القلم، بيروت، ط 1، 1973.
- الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، د. ماهر حسن فهمي، معهد البحوث والدراسات العربية، مطبعة الجبلاوي، القاهرة، 1970، د. ط.
- خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، تصنيف ويلبريس سكوت، ترجمة وتقديم د. عناد عزوان وجعفر صادق الخليلي، إصدار وزارة الثقافة والإعلام، العراق، طبع دار الحرية للطباعة، بغداد 1981، د. ط.
- دراسات في فلسفة التاريخ، د. هاشم الملاح وإبراهيم خليل، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، الموصل، د. ط، د. ت.
- دستوفسكي، رينيه ويليك، ترجمة نجيب المانع، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، 1967، د. ط.
- الرجولة وأيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 1983.
- رحلة مع القصة العراقية، باسم عبد الحميد حمودي، وزارة الثقافة والأعلام، طبع دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980، د. ط.
- رؤية دستوفسكي للعالم، نيقولا برديايف، ترجمة فؤاد كامل، إصدار دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد، ط 1، 1986.
- الريف في الرواية العربية، د. محمد حسن عبد الله، سلسلة عالم المعرفة - إصدار المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مطابع السياسة، 1989، د. ط.
- الرواية والمكان، ياسين النصير، سلسلة الموسوعة الصغيرة، منشورات وزارة الثقافة والأعلام، العراق، 1989.
- الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، سعد عبد العزيز، مكتبة الانجلو المصرية، 1970، د. ط.
- السرد في روايات محمد زفزاف، محمد عز الدين التازي، إصدار دار الشؤون الثقافية العامة، دار النشر المغربية، طبع دار الشؤون الثقافية العامة، د. ط، د. ت.
- سقوط الحضارة، كولن ولسن، ترجمة أنيس زكي حسن، منشورات دار الآداب، بيروت ط 2، 1971.
- سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، يوسف ميخائيل أسعد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، طبع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د. ط.



- سيكولوجية الشخصية، د. صلاح مخيمر وعبدل ميخائيل رزق ، مكتبة الانجلو المصرية، الطبعة الفنية الحديثة، 1968، د. ط.
- الشاطي الجديد، عبد الرحمن مجيد الربيعي، وزارة الثقافة والأعلام، الجمهورية العراقية، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1979، د. ط.
- شرق وغرب، رجولة وأنوثة (دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية)، جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1979.
- شوينهور، اندرية كريسون، ترجمة د. أحمد كوي، دار بيروت للطباعة والنشر، 1958، د. ط.
- صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ترجمة عبد الستار جواد، إصدار وزارة الثقافة والأعلام، الجمهورية العراقية، طبع المركز العربي للطباعة والنشر، بيروت، 1981، د. ط.
- الصورة الشعرية، سي دي لويس، ترجمة د. أحمد نصيف الجناي وآخرون، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد ومؤسسة الخليج للطباعة والنشر، الكويت، ط1، 1982.
- ضرورة الفن، أرنت فيشر، دار الحقيقة، بيروت، د. ط. د. ت.
- الطب النفسي للجميع، د. عبد المناف حسين الجادري، إصدار وزارة الثقافة والأعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1990، د. ط.
- الطريق والخلود يوسف عبد المسيح ثروت، وزارة الثقافة والإعلام، طبع دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977، د. ط.
- الطوطم والحرام، سيفموند فرويد، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1983.
- عباقرة الفن أعلام مدارس الفن المعاصر، كريم الشيخ إسماعيل آل كاشف الغطاء، مطبعة الغري الحديثة، النجف، 1976، د. ط.
- علم النفس العام، فرايز هنري سباركس، ترجمة د. إبراهيم يوسف المنصور، إصدار جامعة بغداد، مطبعة المعارف ، بغداد، ط2، 1968.
- علم النفس في مائة عام، جـ لـ فلوجل، ترجمة لطفي فطيم، مراجعة د. السيد محمد خير، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1978.
- العقد الاجتماعي، جان جاك روسو، ترجمة ذوقان قرقوط، دار القلم، بيروت، د. ط. د. ت.
- فن الإقناع، لارس هارتغابت، ترجمة سهيلة أسعد نيازي، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، إصدار دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988، د. ط.
- فن القصة، جـ1، أحمد أبو سعد، دار الشرق الجديد، بيروت، ط1، 1959.
- فن القصة القصيرة، رشاد رشدي، دار العودة، بيروت، ط2، 1975.
- في الأدب القصصي ونقده، د. عبد الإله أحمد، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1993، د. ط.
- في أدبنا القصصي المعاصر، د. شجاع مسلم العاني، إصدار وطبع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989.

- في قصة الحرب (دراسة نقدية)، علي عبد الحسين مخيف، دار الشؤون الثقافية العامة والنشر-وزارة الثقافة والعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1984، د. ط.
- في النقد الأدبي الحديث (منطلقات وتطبيقات)، د. فائق مصطفى و د. عبد الرضا علي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة الموصل، مطبعة التعليم العالي، ط 1، 1989.
- فن المونتاج السينمائي، تأليف وإعداد كاريل رايس، ترجمة أحمد الحضري، مراجعة أحمد كامل مرسي، إصدار وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ط 12، 1965.
- قصص عراقية معاصرة، ياسين النصيرة، إصدار مكتبة بغداد ودار الطريق الجديد، مطبعة دار السلام، بغداد 1971، د. ط.
- القصة القصيرة الحديثة في العراق، د. عمر الطالب، جامعة الموصل، مطبعة جامعة الموصل، 1979، د. ت.
- قضايا الفن الإبداعي عند دستوفسكي، م. ب. باختين، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية ووزارة الثقافة والأعلام بغداد ط 1، 1986.
- قضايا في النقد الأدبي، ك. ك. رثفن، ترجمة د. عبد الجبار المطلبي، مراجعة د. محسن جاسم الموسوي، إصدار وطبع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ط 1، 1989.
- قضايا نقدية في علم النفس المعاصر، د. عطوف محمود ياسين، مؤسسة نوفل، بيروت، ط 1، 1981.
- قضايا القصة العراقية المعاصرة، عباس عبد جاسم، إصدار دار الرشيد، بغداد، دار الخلود للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1981.
- كلمات على ضفاف الواقعية (دراسات نقدية في الرواية والقصة)، شمس الدين موسى، إصدار دار الرشيد للنشر، طبع دار الحرية للطباعة، بغداد 1980، د. ط.
- اللامتمي، كولن ولسن، ترجمة أنيس زكي حسن، طبع دار العلم للملايين، بيروت، ط 4، 1965.
- مارسيل بروست والتخلص من الزمن، جيرمين بريه، ترجمة نجيب المانع، إصدار دار الشؤون الثقافية العامة، طبع دار الحرية للطباعة، بغداد 1986.
- مدخل لجامع النص، جبرا جيميت، ترجمة عبد الرحمن أيوب، مشروع النشر المشترك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دار تويقال، المغرب، د. ط، د. ت.
- مدخل لدراسة الرواية: جيرمين هوثورن، ترجمة غازي درويش عطية، دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، 1996.
- المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث، حنا عبود، إصدار وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1978، د. ط.
- المدينة في القصة العراقية القصيرة، رزاق إبراهيم حسن، سلسلة للموسوعة الصغيرة، 143، د. ت.
- المذاهب الأدبية، د. جميل نصيف التكريتي، إصدار دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1990، د. ط.

- المرثي والمتخيل (أدب الحرب القصصي في العراق) ، د. محسن جاسم الموسوي، إصدار وطبع دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد، ج 1، ط 1، 1978.
- مضمون الأسطورة في الفكر العربي، د. خليل أحمد خليل، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 2/ 1981.
- معالم جديدة في أدبنا المعاصر فاضل تامر- وزارة الإعلام، العراق، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1975، د. ط.
- مفاهيم نقدية، رينيه ويليك، ترجمة د. محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الرسالة، الكويت، 1987، د. ط.
- مغامرة العقل الأولى (دراسة في الأسطورة)، فراس السواح، دار الكلمة للنشر، بيروت، ط 2/ 1987، د. ط.
- مقتربات النص (مقارنة نصوصية في قصص فؤاد التكريلي)، محمد جبير، سلسلة الموسوعة الصغيرة / 334 / 1989.
- ملتقى القصة الأولى، أعداد دار الشؤون الثقافية العامة، عقد في بغداد بتاريخ 25 / 2 / 1987، طبع دار الرشيد للنشر، 1979، د. د.
- من الغرب حتى وعي الغربة، فوزي كريم، وزارة الإعلام، العراق، طبع دار الحرية للطباعة، 1972، د. ط.
- منهج الواقعة في الإبداع الأدبي، صلاح فضل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1978، د. ط.
- المنتمي (دراسة في أدب نجيب محفوظ)، غالي شكري، مكتبة الزناري، دار الثقافة العربية للطباعة، د. ت.
- موسوعة التاريخ الحديث، آلان بالمر، ؟ 1 = ؟ 2، ترجمة سوسن فيصل السامر ويوسف محمد أمين، إصدار دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1992، د. ط.
- الموسوعة السياسية، اشرف د. عبد الوهاب الكيالي وكامل زهيرري، إصدار المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مطبعة المتوسط، بيروت، ط 1 / 1974.
- موسوعة علم النفس والتحليل النفسي ج 1 - ج 2، د. عبد المنعم الحفني، مكتبة مدبولي، دار العودة، بيروت، 1978، د. ط.
- الموسوعة الفلسفية، اشرف م. رونثال وب يودين، ترجمة سمير كرم، دار الحرية للطباعة، 1999، د. ط.
- موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الأول، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة والأعلام، العراق، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982، د. ط.
- الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة، د. محسن جاسم الموسوس، وزارة الثقافة والأعلام، العراق، طبع دار الحرية للطباعة، بغداد، 1975، د. ط.
- نحو رواية جديدة، الآن روب غريب، ترجمة مصطفى إبراهيم، تقديم د. لويس عوض، دار المعارف، مصر، د. ت.
- نزعات في الفكر الأدبي، عواد مجيد الأعظمي، دار البصري، مطبعة أسعد بغداد 1954، د. ط.
- نظرية التلقي (أصول وتطبيقات) د. بشري موسى صالح، إصدار دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1999.
- النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي علاء، دار العودة، دار الثقافة، بيروت / 1973، د. ط.

- الواقعية الاجتماعية النقدية في القصة العراقية، مؤيد الطلال، إصدار دار الرشد للنشر، وزارة الثقافة والأعلام، العراق، طبع دار الحرية للطباعة، بغداد، 1982، د. ط.
- وجهة النظر من السرد إلى التبشير، جيران جينيت وآخرون، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، المغرب، ط 1، 1979.
- الوجود والعدم، جان بول سارتر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1966.
- وراء الأفق الأدبي، د. علي جواد الطاهر، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، طبع دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977، د. ط.

ثالثاً: المعجم:

- لسان العرب، ابن منظور، المجلد الأول، دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت 1374 - 1955. د. ط.
- المعجم الأدبي، جبور عبد النور- دار العلم للملايين، ط 1، 1979.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب / مجدي وهبة وكامل المهدي، مكتبة لبنان، ط 2، 1984.
- المعجم الوسيط / قام بإخراج الطبعة د. إبراهيم أنيس وآخرون، دار الأمواج، ط 2، 1410 - 1990.

رابعاً: الدوريات

- الاحتفالية في النص القصصي عند جليل القيسي د. حسن حمزة حمود، الموقف الثقافي، العدد 25 سنة 2000.
- أسطورة الحدائث وأوهام الحمل الكاذب، محمد صابر عبيد، الموقف الثقافي، العدد 3 سنة 1996.
- إشكالية الزمان والمكان، محي الدين إسماعيل، جريدة الزوراء، العدد 149 سنة 2000.
- الأعراب في النقوش العربية الجنوبية، د. خالد العسلي مجلة آفاق عربية، العدد 12 - آب 1976.
- الاغتراب، عدد من الباحثين، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الأول سنة 1979.
- انتصار التأويل (الشكلانية وما بعدها)، جين تومبكنز، الأديب المعاصر، العدد 49 سنة 1998.
- مشكلة الاغتراب في الأدب والفن، شاكر نوري، مجلة الثقافة، العدد 6 سنة 1977.
- بناء القصة القصيرة الحديثة، أي. ال.، ترجمة عبد الواحد محمد، مجلة الأقلام العدد 2 سنة 1985.
- التفسير السيكلولوجي لعملية الإبداع، د. شاكر عبد المجيد مجلة آفاق عربية، العدد 6 سنة 1986.
- التلقي والتأويل (مدخل نظري) محمد بن عباد، مجلة الأقلام، العدد 4 سنة 1998.
- جليل القيسي من كابوس الانسحاق والتمرد إلى أحلام أسطورة الذات، رعد مطشر، جريدة العرب، في 1999/5/1.
- جماليات المكان، اعتدال عثمان، مجلة الأقلام، العدد 2 سنة 1986.
- الذاتي والأسطوري في مملكة الانعكاسات الضوئية، قيس كاظم الجنابي، الموقف الثقافي، العدد 23 سنة 1999.
- الرؤى المتغيرة في روايات فجيئ محفوظ الذهبية، د. إبراهيم جنداري، مجلة الموقف الثقافي، العدد 23 سنة 1999.

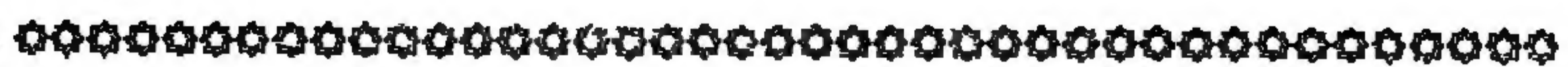
- رؤية العالم (بنية التدهور في أدب مهدي عيسى الصقر الروائي)، د. سلمان كاصد، مجلة الموقف الثقافي، العدد 22 سنة 1999.
- الصيغة والزمن في الرواية، جورج واتسن، ترجمة عباس العويني، مجلة الأقلام، العدد 11-12 سنة 1986.
- على ضفاف المشهد القصص العراقي، أحمد خلف، مجلة الطليعة الأدبية، العدد 2 سنة 1999.
- فرانس كافكا، أدوين موير، ترجمة عدنان الربيعي، مجلة الأقلام، العدد 4 سنة 1971.
- فضاءات جليل القيسي للسرحة بين المحلية والكونية، عبد الكريم يرشيد، جريدة العلم، العدد 44 سنة 1992.
- القصة القصيرة العراقية أجيال وحدثات، سليمان البكري، مجلة الأدب المعاصر، العدد 4 سنة 1977.
- الكتابة هي أن تكون شاهداً أميناً على عصر، حوار مع القاص، أجراه يوسف الاسدي، جريدة الجمهورية، العدد 8277 في 23 / 8 / 1992.
- لا أريد كفنًا من هذا العالم، حوار مع القاص، أجراه رعد مطشر، مجلة الأقلام، العدد 2 سنة 1999.
- حوار مع القاص، أجراه المحرر الفني لمجلة الثقافية، العدد 7 سنة 1974.
- مجرات التأثير، محمد خضير، الأقلام، العدد 1-2-3، سنة 1994.
- مواقف في المكان، ياسين النصير، مجلة الأقلام، العدد 10 سنة 1984.

خامسا: الرسائل الجامعية

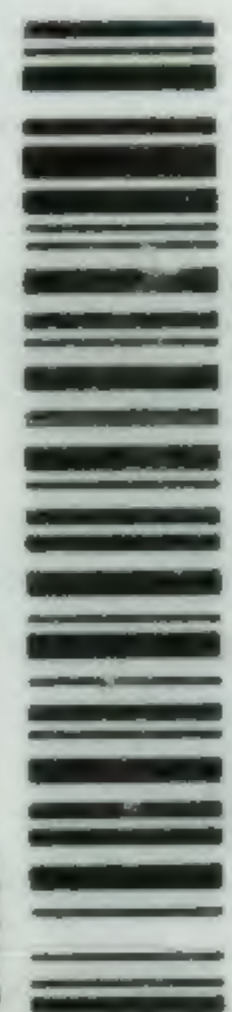
- البناء الفني في روايات غسان كنفاني، عادل عبد الرحيم حسين، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، مقدمة إلى جامعة الكوفة، كلية الآداب، غير منشورة، 1998.
- توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة، فرج ياسين محمد، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، مقدمة إلى جامعة تكريت، كلية التربية، منشورة، 1996.
- الرواية والزمن (دراسة في بناء الزمن في الرواية العراقية)، يحيى عارف الكبسي، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، مقدمة إلى جامعة بغداد، كلية الآداب، غير منشورة، 1991.
- السرد في قصص جليل القيسي القصيرة، جاسم حميد جودة، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، مقدمة إلى جامعة الموصل، كلية التربية، غير منشورة، 1998.
- صورة البطل في الرواية العراقية 1928-1980 / صبري مسلم حمادي، رسالة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة، مقدمة إلى جامعة بغداد، كلية الآداب، غير منشورة، 1984.
- الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جنداري جمعة، رسالة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة، مقدمة إلى جامعة الموصل، كلية الآداب، غير منشورة، 1990.
- القصة القصيرة في العراق 1967-1973 (دراسة فنية)، فاطمة عيسى جاسم، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، مقدمة إلى جامعة الموصل، كلية الآداب، غير منشورة، 1984.

سادسا: المصادر الأجنبية

- contem porery political theory , j.c johari sterling publishers prt , ltd. New delhi – India, 1982
- resimli dunya edebiyat cilar sozlusgu , yelken basimev Istanbul ,



Bibliotheca Alexandrina



1241322



9 789957 555429



دار غيداء للنشر والتوزيع

مجمع العساف التجاري - الطابق الأول

خلوي : +962 7 95667143

E-mail: darghidaa@gmail.com

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله

تلفاكس : +962 6 5353402

ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن